



Nie do powiedzenia O głosie u Lacana, Ettinger i Woodman

I

W *Świetle obrazu* Roland Barthes, odnosząc się do swoich doświadczeń osoby fotografowanej, stwierdza: „Lubię te mechaniczne odgłosy [wydawane przez aparat], sprawiają mi rozkosz, jakby były jedyną rzeczą z całej Fotografii, której czepia się moje pożądanie, gdyż owo krótkie metaliczne uderzenie rozbija spowijające mnie śmiertelne Pozowanie”¹. Medium, które w swej finalnej formie wydaje się nieme – w końcu „nie umie *powiedzieć*, co pokazuje”² – posiada więc dla francuskiego teoretyka pewien wymiar dźwiękowy, który w sytuacji opisanej jako nieprzyjemna i niezręczna jest w stanie wzbudzić pragnienie i satysfakcję. Francesca Woodman – amerykańska fotograficzka, której krótka, lecz intensywna twórczość została tragicznie przerwana w 1981 roku – postawiła przed obiektywem samą siebie i na zdjęciu podpisanym *Self-portrait talking to Vince*³ próbowała uchwycić inny, ludzki, a nie „mechaniczny” dźwięk: swój własny głos. Tym samym to, co wymówione, stało się niewymawialne; głos ujęty jako ciąg niezrozumiałych esów-floresów wychodzących z jej ust, przerwany jeszcze w obrębie kadru, został zamrożony, a jednocześnie – jakby uciszony. Czy zatem zmysł słuchu ustąpił zmysłowi wzroku?

Niniejszy artykuł ma na celu skonfrontowanie ze sobą dwóch psychoanalitycznych ujęć kategorii głosu – Lacanowskiego i Ettingeriańskiego – oraz spojrzenie przez ich pryzmat na wspomniany autoportret Woodman. Mimo nacisku na dialogiczny charakter takiego zestawienia, ze względu na to, że myśl Brachy L. Ettinger jest wciąż nierozpoznana na polskim gruncie akademickim, pozwolę sobie poświęcić jej więcej uwagi, aby wprowadzić wymagany kontekst i podstawę teoretyczną dla kategorii głosu. Głos jest znaczącym elementem wprowadzonej przez Ettinger teorii macierzy (*matrixial theory*) będącej swoistym suplementem do psychoanalizy Freudowsko-Lacanowskiej; ujęcie to może stanowić odświeżającą perspektywę dla takich obszarów badawczych jak feminizm, sztuki wizualne,

1. Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 32.

2. Roland Barthes, *Światło obrazu...*, s. 177.

3. Francesca Woodman, *Self-portrait talking to Vince*, Providence, Rhode Island, 1975–1978, w: Chris Townsend, *Francesca Woodman*, Phaidon Press, London 2006, s. 140. Fotografia.

teoria filmu, teorie podmiotowości, studia nad traumą czy teorie badań nad płcią i tożsamością. Podczas gdy u Jacques'a Lacana głos jest przedstawiony jako *objet petit a*, nierozdzielnie związany z Innym i pragnieniem, Ettinger opisuje to pojęcie jako *link a*, kładąc nacisk na połączenie inspirowane spotkaniem prenatalnym. Zderzenie ze sobą dwóch psychoanalitycznych stanowisk oraz twórczości Woodman pozwala nam otworzyć wspomnianą kategorię na studia wizualne i postawić pytanie o związki głosu ze zmysłami. Taka jukstapozycja przesuwająca granice zarówno fotografii – medium, zdawałoby się, skazanego na milczenie⁴ – jak i teorii, wobec której zdjęcie może stworzyć w swych ramach przestrzeń dialogu, uporczywie opierając się redukcji do wyłącznie jednego punktu widzenia.

II

W seminarium poświęconym lękowi (*L'angoisse*) głos, związany z popędem inwokacyjnym, poszerza wraz ze *spojrzeniem* gamę Freudowskich obiektów. Jako *obiekt male a* głos jest nieuchwytnym przedmiotem „iluzorycznego”⁵ pragnienia (*desir*), którego nie da się zaspokoić, ponieważ mamy do czynienia z mechanizmem przeniesienia – to, do czego próbujemy dotrzeć, jest jedynie kolejnym obiektem, a nie sednem naszego pożądania. W związku z tym, stałym atrybutem tak rozumianego obiektu – oraz samego pragnienia – jest brak i niewystarczalność, który to stan wiąże go z kastracją⁶. Ze względu na to, że obiekt a odnosi się nie do konkretnego przedmiotu, a do pustki, nie należy umieszczać go w porządku dźwiękowym; głos staje się niematerialny, niewymawialny i, zgodnie z ujęciem Jacques'a-Alaina Millera, „a-foniczny”⁷. Co więcej, jak zauważa Miller, w odróżnieniu od spojrzenia – innego wprowadzonego przez Lacana obiektu a – w przypadku głosu „nie potrzeba nawet mediacji, takiej jak ta, którą zapewnia lustro. Lustro jest niezbędne do wywołania ‘widzenia siebie’

4. A nawet jak zdjęcie zdaje się coś mówić, okazuje się podatne na dekontekstualizację i manipulację, co świadczy o niemożliwości obiektywnego przekazu, tak podkreślanego na początku fotografii; ostatecznie, najważniejszym punktem odniesienia staje się osoba oglądająca zdjęcie. Zob. Susan Sontag, *The Heroism of Vision*, w: *On Photography*, Penguin Books, London 1979, s. 85–112.

5. Jacques Lacan, *Anxiety. The Seminar of Jacques Lacan, Book X*, red. Jacques-Alain Miller, przeł. A. R. Price, Polity Press, Cambridge 2014, s. 240. Ze względu na brak przekładów w języku polskim, wszystkie tłumaczenia tekstów Jacques'a Lacana, Jacques'a-Alaina Millera, Mladena Dolara i Brachy L. Ettinger pochodzą od autorki.

6. Zob. Jacques Lacan, *of the Gaze as Objet Petit a*, w: Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan, Book XI*, red. Jacques-Alain Miller, przeł. Alan Sheridan, W. W. Norton & Company, New York–London 1981, s. 65–119.

7. Jacques-Alain Miller, *Jacques Lacan and the Voice*, w: *The Later Lacan: An Introduction*, red. Véronique Voruz, Bogdan Wolf, State University of New York Press, Albany 2007, s. 139.

podczas gdy 'słyszenie siebie' jest już obecne w najbardziej intymnej części podmiotowości"⁸. W fazie lustra przedmiot staje się pośrednikiem upodmiotawiającego spotkania ze swoim wizerunkiem; głos natomiast dociera do podmiotu bezpośrednio, naruszając rzekomo stabilną granicę między mną a Innym.

Bezpośrednie działanie głosu pozwala Mladenowi Dolarowi na wysunięcie tezy, że „słyszenie siebie” jest „elementarną formułą narcyzmu” oraz „doświadczeniem poprzedzającym rozpoznanie siebie w lustrze”⁹. Głos zostaje tym samym opisany jako pierwotny kontakt ze sobą: pierwszy mechanizm postrzegania samego siebie, któremu ustępuje miejsca faza lustra, a zatem obiekt-spojrzenie. Równocześnie sam akt słyszenia swojego głosu – funkcjonujący w seminarium Lacana jak swoisty Derridiański *detour*, pozwalający na uwydatnienie atrybutów psychoanalitycznej kategorii – wydaje się posiadać pewne punkty wspólne ze wspomnianym etapem rozwoju. W fazie lustra rozpoznanie własnego odbicia wiąże się z jednoczesną identyfikacją dziecka z obrazem i uznaniem tego obrazu za coś nienależącego do niego samego¹⁰. Podmiot obserwuje kontrast między swoim własnym, nieskoordynowanym ciałem a tym, co widzi w lustrze – lepszą, całościową, fikcyjną reprezentacją rzeczywistości, nazwaną przez Lacana z języka niemieckiego *Gestalt*. Tak wywołane napięcie może być jedynie przezwyciężone przez utożsamienie się z widzianym obrazem. Tym samym faza lustra prowadzi do podziału na „ja” i „nie-ja”, lub innymi słowy do fragmentacji podmiotu¹¹. W ten sposób dziecko angażuje się w proces rozpoznania i afirmacji granic własnego ciała oraz, w efekcie, oddzielenia się od otoczenia. Dystans i perspektywa, w Lacanowskim ujęciu niezbędne do kształtowania podmiotowości, mogą być również zauważone w recepcji własnego głosu, który wydaje się nam dźwiękiem nie tyle nienaturalnym, co nie-swoim, separującym podmiot od swojej dźwiękowej reprezentacji¹².

Ta uwaga prowadzi nas do swoistej „esencji”, ale i źródła obiektu-głosu – Innego. W *L'Angoisse* Lacan zwraca się ku tekstowi Theodora Reika, w którym analizowany jest dźwięk szofaru: instrumentu muzycznego ważnego dla kultury i tradycji judaistycznej, stosowanego z jednej strony w obrzędach religijnych,

8. Jacques-Alain Miller, *Jacques Lacan...*, s. 139.

9. Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, The MIT Press, Cambridge–London 2006, s. 39.

10. Roland Barthes stwierdza, że w odróżnieniu od aktu oglądania siebie w lustrze, medium fotograficzne sprawia, że podmiot widzi siebie jako kogoś innego, co może powodować poczucie lęku. Tym samym u Barthes'a fotografia przejmuję funkcję Lacanowskiego lustra. Zob. Roland Barthes, *Światło obrazu...*, s. 26–27.

11. Zob. Jacques Lacan, *The Mirror Stage as Formative of the I Function*, w: *Écrits*, przeł. Bruce Fink, Héloïse Fink, Russel Grigg, W. W. Norton & Company, London–New York 2006, s. 75–81.

12. Jacques Lacan, *Anxiety...*, s. 276. Ciekawym zobrazowaniem posługuje się Miller, nawiązując do problemów ze skupieniem sprowokowanych opóźnieniem w słyszeniu siebie przez słuchawki. Jacques-Alain Miller, *Jacques Lacan...*, s. 143.

a z drugiej – do obwieszczania momentów istotnych dla wspólnoty. Rozważania Reika służą Lacanowi do wysunięcia tezy, że „szofar jest [...] głosem Jahwe, głosem samego Boga”¹³. Figura Boga przedstawiona w tym seminarium odsyła nas z kolei do wielkiego Innego¹⁴, co zarazem wprowadza i uwydatnia niemożność odseparowania tych dwóch kategorii. Głos okazuje się niniejszym głosem Innego: pierwszym kontaktem z pragnieniem Innego, w całej wieloznaczności tego twierdzenia. Nie tylko bowiem podmiot kieruje swoje pragnienie w stronę Innego, ale również – a może przede wszystkim – to właśnie Inny je konstruuje i wyraża, czyniąc je niemożliwym do spełnienia i kontrolowania przez sam podmiot. Równocześnie, trzymając się wspomnianej tezy Dolara o prymacie głosu nad spojrzeniem, można pokusić się o sugestię, że jest on również usytuowany przed moralnym nakazem Innego wpisanym w jego twarz, zaobserwowanym przez Emmanuela Lévinasa¹⁵. Spotkanie z twarzą Innego – etyczne, ale i niosące za sobą ciężar niemożliwego do spełnienia żądania – staje się nie pierwszym, ale kolejnym poziomem poznania. To głos, zinterpretowany jako nieuchwytny pierwszy obiekt a, „wypowiadający” niejęzykowo cudze *po-żądanie*, jest powodem naszego pragnienia Innego.

O ile u Lacana głos jest definiowany poprzez obiekt małe a i kastrację, nierozwalnie łącząc się przez to z pustką i niedoścignionym pragnieniem, Bracha L. Ettinger kładzie nacisk na zupełnie inne atrybuty tej kategorii, równocześnie nie tyle podważając, ale uzupełniając program psychoanalityczny. Teoria macierzy proponowana przez Ettinger – praktykującą psychoanalityczkę, feministkę, artystkę i potomkinię ocalałych z Zagłady – opiera się na założeniu, że kastracja, brak i fallus nie są jedynymi podstawami do kształtowania podmiotowości¹⁶. Choć myśl tej teoretyczki zakorzeniona jest w systemie Lacanowskim, sprzeciwia się ona rzekomemu brakowi sensu poza binarnymi strukturami i uprzywilejowaną pozycją fallusa¹⁷. W teorii macierzy znaczenie wychodzi poza ramy języka, co zbliża ją do schizoanalizy Deleuze’a i Guattariego. Choć odróżnia się od niej

13. Jacques Lacan, *Anxiety...*, s. 249.

14. Figura Boga przybiera różne postacie w nauczaniu Lacana, począwszy od nieświadomego, a skończywszy na wielkim Innym; w tym tekście widzimy wyraźne odwołanie do Innego. Por. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts...*, s. 59; Jacques Lacan, *On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge (Encore). The Seminar of Jacques Lacan, Book XX*, red. Jacques-Alain Miller, przeł. Bruce Fink, W. W. Norton & Company, New York–London 1999.

15. Zob. Emmanuel Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. Małgorzata Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.

16. Ettinger nie odrzuca całkowicie kwestii braku, ale stwierdza, że nie tylko kastracja do niego prowadzi; uważa, że środkiem do – zgoła innego – braku jest również transformacja. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial Borderspace*, red. Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2006, s. 67–68.

17. Por. Jacques Lacan, *On Feminine Sexuality...*

brakiem postawy antyedypalnej, akcentuje wagę afektu, połączeń czy *stawiania się* (za Deleuziańskim *devenir*). Kolejnym istotnym punktem odniesienia jest etyka Lévinasowska. Wspólne pole obu perspektyw to kategoria etycznego spotkania z Innym, z tym że w ujęciu Ettinger uwydatnione zostają partnerstwo, dialog i wzajemność podmiotów uczestniczących w tymże spotkaniu. Powyższe konteksty, łącznie z doświadczeniem estetycznym oraz latami praktyki klinicznej, pozwalają teoretycznie na wypracowanie pojęcia *macierzy* (*matrix*): znaczącego niebinarnej różnicy kobiecej, która pozornie paradoksalnie wymyka się podziałom genderowym. Należy od razu zaznaczyć, że macierz nie stoi w opozycji do fallusa, ale jest jego przed i pozaedypalnym „odpowiednikiem”, który – choć oparty na spotkaniu prenatalnym – w żaden sposób nie esencjalizuje kobiecego ciała. Uściślając, ciało staje się tu jedynie metaforą czy modelem: przyczynkiem do pomyślenia o innej podmiotowości, podobnie jak męska biologia jest podstawą do konceptualizacji fallusa. Czytamy u Ettinger:

macierz nie oznacza dla mnie organu, ale złożony aparat wzorujący się na tym elemencie kobiecego/prenatalnego spotkania – nie fuzji – który sytuuje każdy stający-się-przyszły-podmiot [*becoming-subject-to-be*], męski czy żeński, w relacji do kobiecej cielesnej specyfiki i jej spotkań, traumy, *jouissance*, pasji, fantazji czy pragnienia¹⁸.

Ze względu na swoje uniwersalne dla każdego podmiotu źródło, konceptualizowana w ten sposób różnica dotyczy zarówno kobiet, jak i mężczyzn; psychoanaliza Ettingeriańska wypełnia więc niszę, w którą myśl Freudowska-Lacanowska raczej nie wkracza, zaczynając swe rozważania w momencie przyjścia dziecka na świat.

W swych próbach przemyślenia psychoanalitycznych paradygmatów Ettinger wprowadza termin *podmiotowości-jako-spotkania* (*subjectivity-as-encounter*). W spotkaniu tym uczestniczą stające się podmioty, które we wzajemnej bliskości i metamorfozie – czy też *metramorfozie*¹⁹ – przesuwają granice między „ja” a „nie-ja”. By takie spotkanie mogło mieć jednak miejsce, wymagana jest *kruchość*. Podmiot musi być gotowy na zrzeczenie się swojej „pojedynczości” oraz płynącego z niej poczucia komfortu i bezpieczeństwa na rzecz bliskości z Innym, niebezpiecznie podobnej do fuzji czy symbiozy, lecz znacząco różniącej się od nich²⁰. Wyraż do ęc widać – co podkreśla Griselda Pollock – że temu stanowi daleko jest do stereotypowej przytulności czy strefy bezpiecznej i spokojnej,

18. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial...*, s. 141.

19. Metramorfoza (*metamorphosis*) to macierzysty proces, w którym transmitowane są ślady wspomnień, zdarzeń, traum czy pragnień Innego przy jednoczesnej transformacji uczestników tego procesu. Zob. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial...*, s. 143–144.

20. Procedura ta nazywana jest przez Ettinger samo-wydelikacjami (*self-fragilisation*) i jest jednym z podstawowych warunków wejścia do sfery macierzy. Zob. Bracha L. Ettinger, *Fragili-*

szczególnie jeśli weźmiemy pod uwagę konsekwencje tego upodmiotawiającego zdarzenia: współdzielenie i transmisję, traumatyczne jako procesy same w sobie, ale również ze względu na charakter przekazywanych informacji²¹. Sfera macierzy otwiera się tym samym nie na podmiotowość opartą na logice cięcia, ale na *trans-podmiotowość*, której stający się uczestnicy afektywnie współdoświadczają otwartości na Innego. Dokładnie w tym miejscu teoria spotyka się z doznaniem estetycznym. Ettinger stwierdza, że „Dzieło sztuki mobilizuje widza, by dołączył do specyficznego przestrzeni granicznej macierzy (*matrixial borderspace*), przystąpił do przymierza, anonimowej intymności”²², w której wpływa na podmiot doświadczenie należące do kogoś innego, czego skutkiem jest uczłowieczająca – z gruntu etyczna – zmiana. Sztuka umożliwia łączenie się w asymetryczny sposób z cudzymi traumami, przeżyciami, pragnieniami: współodczuwanie ich przy równoczesnej transformacji. Innymi słowy, Ettinger afirmuje moment spotkania ze sztuką, definiując je jako szansę – choć nie obietnicę²³ – na wejście do sfery macierzy.

Zwrot ku obiektowi skopicznemu mógłby się wydawać bardziej adekwatny w kontekście sztuki, tym bardziej jeśli weźmiemy pod uwagę, że Ettinger jest artystką wizualną, a w swoich tekstach teoretycznych często odnosi się bezpośrednio do malarstwa. Dodatkowym elementem potwierdzającym ten pogląd jest mocna pozycja kategorii spojrzenia w teorii macierzy wraz z licznymi tekstami, w których staje się ono istotnym narzędziem metodologicznym. Jednakże, podobnie jak u Lacana, głos dla Ettinger to bardziej elementarny, „pierwotny” obiekt, bezpośrednio odsyłający do doświadczeń późnego okresu prenatalnego, którego jednym z głównych przymiotów jest *połączenie*. Stoi ono na pozycji nie tyle uprzywilejowanej względem straty, ile ją poprzedzającej – jeszcze przed wyraźnym rozdzieleniem na podmiot(y) i przedmiot(y). Połączenie stale dokonuje się w sferze macierzy za pomocą spojrzenia i dotyku, ale również „częstotliwości, fal, rezonansu i wibracji”²⁴ – komponentów Ettingeriańskiej kategorii głosu. Macierzyste spojrzenie to źródło pragnienia oparte na wzajemności, kruchości i współdzieleniu, mające potencjał zmieniania podmiotu

zation and Resistance, „Studies in the Maternal”, 2009, t. 1, nr 2, <http://www.mamsie.bbk.ac.uk/back_issues/issue_two/documents/Brachal.pdf> (16.04.2013).

21. Griselda Pollock, *Beyond Oedipus: Feminist Thought, Psychoanalysis, and Mythical Figurations of the Feminine*, w: *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*, red. Vanda Zajko, Miriam Leonard, Oxford University Press, Oxford 2006, s. 109.

22. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial...*, s. 150.

23. Nie jest to obietnica, ponieważ spotkanie w sferze macierzy zależy przede wszystkim od gotowości, kruchości czy otwartości podmiotu. Zob. Bracha L. Ettinger, *Art as the Transport-Station of Trauma*, w: *Bracha Lichtenberg Ettinger: Artworking 1985–1999*, Ludion, Ghent–Amsterdam 2000, s. 91; Bracha L. Ettinger, *Fragilization...*, s. 9.

24. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial...*, s. 186.

w aktywnego obserwatora/uczestnika zdarzeń należących do Innego²⁵. Mimo pozostawania niefallicznym wariantem Lacanowskiego spojrzenia jako obiektu a, podtrzymuje ono stabilność dychotomii „ja” i „nie-ja” – w jego specyfice leży poruszanie podmiotu nie bezpośrednio, ale „z pewnego dystansu”²⁶. Dotyk, będący z pewnością intymniejszą, bardziej cielesną formą prowadzącą do połączenia, skupia się na powierzchni ciała, która zostaje właściwie nienaruszona. Dotyk jest zdarzeniem ściśle zewnętrznym. Głos natomiast rozbija to rozróżnienie. We właściwościach rezonujących fal dźwiękowych, rozchodzących się „na zewnątrz, które jest natychmiastowym wnętrzem”²⁷ Ettinger identyfikuje podstawowe cechy psychoanalitycznego terminu²⁸. Tej swoistej gry zewnątrz nie należy traktować w kategoriach zwykłego zatarcia, unifikacji czy fuzji; raczej, opiera się ona na interakcji czy współ-działaniu: rezonowaniu prowadzącemu do bliskości.

Intymność, burząca podziały między stającymi się podmiotami, prowadzi Ettinger do stwierdzenia, że głos jest obiektem „kazirodczym”²⁹ (*incestuous*). Zaznaczmy od razu, że teoretyczka macierzy postanawia zmienić wydźwięk tego słowa. Ettinger zauważa, że w okresie prenatalnym występuje naturalne pragnienie połączenia z Innym – stającej się matki ze stającym się dzieckiem i vice versa. Podmioty te chcą aktywnie wytwarzać intymną więź, które to pragnienie staje się podstawą do pojawienia się życia oraz do otworzenia się na sferę macierzy³⁰. Nie jest to więc związek zakazany; wprost przeciwnie, jest on uczłowieczający i twórczy. Kazirodczy głos, którego źródłem i przestrzenią jest macierz, prowokuje wolę wzajemnej bliskości oraz wykształcenie niefallicznej różnicy, której nie da zredukować się wyłącznie do kobiet. Jako iż klasyfikacja macierzystego głosu jako Lacanowskiego obiektu małe a wydaje się nieadekwatna, alternatywą wprowadzoną przez Ettinger jest pojęcie *link a*³¹. *Link a* nie odnosi się zatem do tego, co stracone, do nieuchwytnego, zawsze przeniesionego przedmiotu, ale raczej do łącza między mną a światem lub innymi słowy: do spotkania w sferze macierzy³². Z jednej strony *link a* zaświadcza o połączeniu, a z drugiej produkuje nowe powiązania, dostępne dla kruchego,

25. Zob. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial...*, s. 150–155.

26. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial...*, s. 187.

27. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial...*, s. 187.

28. Mimo zwrócenia uwagi na ten wątek w *L'Angoisse*, Lacan pozostawia go nierozwiniętym. Zob. Lacan, *Anxiety...*, s. 274.

29. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial...*, s. 186.

30. Zob. Bracha L. Ettinger, *Fascinace and the Girl-to-M/Other Matrixial Feminine Difference*, w: *Psychoanalysis and the Image: Transdisciplinary Perspectives*, red. Griselda Pollock, Blackwell Publishing Ltd., Oxford 2006, s. 88; Bracha L. Ettinger, *The Matrixial...*, s. 94.

31. Możemy przefumaczyć ten termin jako „łącze”. W swoim artykule pozwolę sobie jednak stosować oryginalną nazwę.

32. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial...*, s. 124–125.

empatycznego i gotowego na intensywną bliskość podmiotu, bez względu na kategorie genderowe.

W kontekście głosu na szczególną uwagę zasługuje również niedychotomiczny związek między dźwiękiem a ciszą. W ujęciu Ettingeriańskim cisza sama w sobie jest dźwiękiem rozbrzmiewającym w sferze prenatalnej i otulającym stający się podmiot; zdaje się ona wypełniać całą przestrzeń. Czytamy: „[Cisza] jest tym, co stanie się, w retrospekcji, ciszą mojego głosu powiązaną z wahającym się dźwiękiem świata, pośredniczonym przez dźwięk ech akustycznych i rezonacji matczynego ciała i głosu”³³. Cisza pozostaje w ścisłym związku z dźwiękiem spoza podmiotu, łącząc go z jego otoczeniem. Jest ona integralnym komponentem dźwięku, którego recepcję częściowo umożliwia macierzysta korporalność, pierwotne miejsce spotkania wibracji i fal głosu. Tym samym dźwięk i cisza są – obok zewnątrz i wewnątrz – kolejną relacją, w której binarna logika ulega zachwianiu. Cisza nie jest tu widziana jako brak czy pustka, ale jako przestrzeń stale przeplatająca się z dźwiękiem. Ta nierozdzielność przywodzi na myśl ontologię Maurice’a Merleau-Ponty’ego, w której między ciałem a światem nie ma postawionej grubej kreski, ponieważ są one uwikłane w szereg interakcji, a samo ciało staje się narzędziem do poznania wielozmysłowego świata.

Kolejna kwestia, która koresponduje z myślą Merleau-Ponty’ego, to synestezja. Ze względu na wibrację i rezonowanie, głos *porusza* uczestników spotkania, pobudzając synestetyczne doświadczenie łączące zmysły. Według Ettinger to właśnie zdolność synestetyczna pozwala stającemu się podmiotowi na przyjęcie afektów Innego, która to umiejętność może powrócić w późniejszym, edypalnym stadium rozwoju³⁴. Ettinger twierdzi, że macierzyste obiekty-głosy „dają początek wibracjom w rejestrach należących do innych zmysłów i budzą ich odczuwalność”, dzięki czemu „to, co akustyczne splata się z dotykiem, dotyk z ruchem, a wszystkie one – wahaniami światła i ciemności”³⁵. Głos oddziałuje nie tylko na zmysł słuchu, ale i na wszystkie pozostałe, sprawiając, że budują one wspólnie sieć ściśle połączonych odczuć doświadczanych w rezonującej strefie macierzy. Opisana synestetyczna właściwość głosowego *link a* przybliżyła Ettinger do twierdzenia Merleau-Ponty’ego o zaburzonych granicach między widzialnym, dotykającym i słyszalnym, ale i aktami widzenia, dotyku i mówienia³⁶. Owa ponadzmysłowa zależność odsyła nas z powrotem do pytania o miejsce sztuki w myśli Ettingeriańskiej. Proces *stawania-się-razem* (*becoming-together*), w którym uczestniczą między innymi głos i spojrzenie, może powrócić

33. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial...*, s. 187.

34. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial...*, s. 187.

35. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial...*, s. 187.

36. Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, red. Claude Lefort, przeł. Alphonso Lingis, Northwestern University Press, Evanston 1968, s. 133–134.

w kontakcie z dziełem sztuki, po uprzedniej psychicznej banicji. Głos jest tym samym jednym z elementów umożliwiającym powtórne spotkanie, które nie może być zredukowane wyłącznie do jednego ze zmysłów.

III

Amerykańska fotograficzka Francesca Woodman urodziła się w 1958 roku, zaś już w wieku trzynastu lat zaczęła robić zdjęcia. Jej obiecująca, ale krótka twórczość nie zdobyła większego uznania za jej życia: w roku 1981 artystka popełniła samobójstwo³⁷. Czarno-białe zdjęcia – w dużej mierze autoportrety – mimo młodego wieku ich autorki zaskakują swoją złożonością, ale i spójnością stylu oraz tematyki. Stałe powracającym motywem jest modelka wchodząca w interakcję z często niepokojącym i niestałym otoczeniem. Jednocześnie, przedstawiona na zdjęciu kobieta zdaje się krucha i delikatna, co uwydatnia specyficzny i intrygujący charakter fotografii. W kilku pracach Woodman na przecięciu zdjęć i ich podpisów (używanych jako tytuły) możemy spotkać trop dźwięku³⁸. Autorka przywołuje takie zjawiska jak inspiracja muzyczna, umiejętności czytania nut i grania na pianinie. *Self-portrait talking to Vince* porusza natomiast obiecującą z perspektywy psychoanalitycznej kwestię mowy.

W fotograficznej ramie *Self-portrait talking to Vince* można znaleźć grupę osobliwych sprzeczności. Obraz, wykonany między 1975 a 1978 rokiem, przedstawia Woodman opartą o surową ścianę i kwiecistą zasłonę, tworzące niepokojącą i mało przyjazną, złożoną z niepasujących do siebie elementów przestrzeń. Modelka – a zarazem autorka zdjęcia – patrzy prosto w obiektyw, a z jej ust „wypływają” nieregularne esy-floresy. Poza Woodman jest zamknięta i przygarbiona, co zdaje się wskazywać na brak przyjemności, a nawet trudność wynikającą z wykonywanej czynności. Co więcej samo wypuszczanie z siebie tych znaków przychodzi na myśl krztuszenie się. Takie ustawienie ciała modelki, zestawione z dławiącymi się, szeroko otwartymi ustami, zdaje się kontrastować z jej wzrokiem, który nie chowa się przed okiem aparatu. Wręcz przeciwnie – nie ma w nim strachu ani niepewności, które mogłyby być uznane za naturalne następstwo tak niedogodnej sytuacji. Choć przyparta do ściany, modelka wydaje z siebie dźwięk. Daremnie – jej głos zostaje

37. Informacje biograficzne na podstawie: Chris Townsend, *Francesca Woodman...*

38. Zob. Francesca Woodman, *then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands*, Providence, Rhode Island, 1976, w: Chris Townsend, *Francesca Woodman...*, s. 113; Francesca Woodman, *I could no longer play I could not play by instinct*, Providence, Rhode Island, 1977, w: Chris Townsend, *Francesca Woodman...*, s. 141; Francesca Woodman, *and I had forgotten how to read music*, Providence, Rhode Island, 1975–1978, w: Chris Townsend, *Francesca Woodman*, s. 110; Francesca Woodman, *I stopped playing the piano*, Providence, Rhode Island, 1975–1978, w: Chris Townsend, *Francesca Woodman*, s. 111.

uwieczniony jedynie w warstwie wizualnej jako ciąg niezrozumiałych zygzaków nieoddających jego umykającej akustyki. Ponadto równie niejasna jest kwestia adresata. Tytuł odsyła nas do Vince'a, z którym artystka ma rozmawiać; wzrok kieruje zaś w stronę widza, ale również samej Woodman – autorki i pierwszej osoby oglądającej wywołane zdjęcie. W końcu słowa ulatują w bok, w paradoksalnej próbie ucieczki poza kadr fotografii.

Najbardziej wyrazistym elementem obrazu – swoistym Barthes'owskim *punctum* – są wspomniane znaki, mające ukazywać akt mowy modelki. Forma tych nieczytelnych i nieregularnych zawiloci wydaje się płynna; mimo zagmatwania są one krystalicznie czyste, co jawi się jako kolejny kontrast względem reszty zdjęcia, na którym nawet jasny sweter jest jakby przytłumiony i poszarzały, poza jedną plamą światła z przodu. Domniemane zdania lub ich fragmenty układają się w jeden łańcuch, który, zamiast trafiać prosto do adresata spojrzenia, uchodzi w kierunku zasłony. A może to właśnie po tamtej stronie artystki jest tytułowy słuchacz? Nawet jeśli tak założymy, ostatecznie okazuje się, że akt mowy jest skazany na porażkę: słowa nie tylko wypływają z drugiej strony ust, ale przede wszystkim – ich droga zostaje przerwana. Choć jest ich jeszcze pełno – piętrzą się w ustach, dławiąc modelkę – nie są w stanie dotrzeć do celu.

Obserwowana na zdjęciu nieudolność jest jednym z kilku aspektów, które mogą być interpretowane za pomocą Lacanowskiej kategorii głosu. Głos Woodman nie jest w stanie uporać się z ograniczeniami, które nakłada na niego nie tylko samo medium fotografii, ale – zdawałoby się – akt mowy sam w sobie. Przekaz autorki *Self-portrait talking to Vince* jest niewymawialny i przez to niemożliwy do uchwycenia przez słuchacza-widza. Zresztą sam niedźwiękowy potok słów zobrazowany przez Woodman ulega przesunięciu względem swojego celu – nie może spełnić swojej intencji i trafić do adresata. Co więcej, natychmiast zwraca uwagę brak wyraźnej relacji między modelką, jej otoczeniem oraz osobą, z którą próbuje podjąć dialog. Dystans ten świadczy o posuwającej się separacji między tymi trzema elementami zdjęcia, znajdującymi się, czy to wewnątrz kadru, czy poza nim. W końcu to właśnie wspomniany drugi uczestnik jest powodem próby wydania dźwięku; jak wskazuje tytuł fotografii, artystka uwiecznia na kliszy moment rozmowy z Vince'em. Głos jest tym samym sprowokowany przez obecność Innego oraz nieodzowne pragnienie kontaktu.

To samo pragnienie może wskazywać na chęć połączenia i spotkania, będącą podstawowym warunkiem sfery macierzy. W próbie transmisji pomiędzy sobą a drugim podmiotem – uczestnikiem spoza fotograficznej sceny – artystka zrzeka się stabilności i spokoju na rzecz doświadczenia bliskości, na którego traumatyczny charakter wskazuje również samo wnętrze otaczające kobietę. Co się tyczy samych słów, ich forma jest wirująca i falująca. Choć w swej nieregularności nie są w stanie wypełnić sobą przestrzeni, wyraźnie wpływają na podmiot w sposób może nie-

przyjemny, ale równocześnie nieodbierający jej pewności i zdecydowania, o czym świadczy jej stanowczy wzrok skierowany w aparat. To, co „otula” pomieszczenie – i staje się swego rodzaju aurą omawianego autoportretu – to nieunikniona cisza; otacza ona wiązkę głosu, łącząc się z nią i udzielając jej miejsca do działania. Na fotografii możemy również doświadczyć synestetycznego związku. Jednym z jego komponentów jest wzrok modelki, łamiący *decorum* zdjęcia: spojrzenie burzące ład między kobietą a skutkami jej działań i środowiskiem, w którym się znajduje. Kolejnymi elementami są dotyk i głos, splatające się w silnej współpracy. Mianowicie słowa o materialnej – wręcz namacalnej – strukturze wychodzą z ust fotograficzki, tym samym dotykając jej. To połączenie między kobietą, dotykiem a głosem narusza różnicę między tym, co wewnętrzne a tym, co na zewnątrz względem podmiotu. Mimo to, spotkanie nie kończy się sukcesem. Jak już wspomniałam, cała scena charakteryzuje się pewną niewystarczalnością i niemożliwością – głos ostatecznie nie może osiągnąć słuchacza, schwytany jedynie w swym dążeniu. W tym miejscu pozostaje nam powtórzyć, że spotkanie w sferze macierzy nie może być uznane za pewnik: nie jest to stała będąca zawsze w zasięgu ręki. Raczej jest to potencjalny wynik otwartości i wrażliwości – możliwość dostąpienia transformatywnej bliskości z Innym, której nie da się ani przewidzieć, ani kontrolować.

IV

W niniejszym artykule spotkały się ze sobą trzy głosy – obiekt niewykonalnego pragnienia osadzonego w Innym, *link a* rozbijający dychotomiczne podziały na „ja” i „nie-ja” czy wewnątrz i zewnątrz, oraz (nie)akustyczna próba nawiązania kontaktu. Takie porównanie miało na celu stworzenie okazji do współpracy i wzajemnej transformacji tych pozornie odległych wariantów jednego terminu. W kontekście *Self-portrait talking to Vince* trudno kategorycznie i bez wahania wybrać dominujące odczytanie, ponieważ sfera macierzy i Lacanowskie paradygmaty są schwytane w nieuchronnej interakcji. Właśnie w tym braku binaryzacji dwóch porządków można dopatrywać się najwyższej wartości; jak Ettinger stara się dowieść, już same koncepty fallusa i macierzy nie mają stać wobec siebie w opozycji czy się wzajemnie wykluczać, ale należeć do innych etapów powstawania podmiotowości. Tony tego psychoanalitycznego (dwu)głosu nie tyle uzupełniają się, co przeplatają, angażując coraz to inne aspekty omawianej fotografii. Wreszcie twórczość Woodman – będąca pełnoprawnym uczestnikiem tego dialogu, jego przyczynkiem i polem – w swych wielokrotnych eksperymentach z ciałem, drugim planem zdjęcia czy tematami tabu wskazuje na poszukiwanie możliwości przejścia. Być może *Self-portrait talking to Vince* jest jedynie kolejną próbą – tym razem głosową – połączenia w sferze bliskości i spotkania?