

ANNA MAĆKOWIAK

KOBIEȒA I AWANGARDA  
WEDŁUG JULII KRISTEWEJJ. Kristeva *Seule une femme* L'Aube, Paris 2008.

---

W 2008 roku ukazała się książka–wywiad z Julią Kristevą, który przeprowadziła Marie-Christine Navarro. Tytuł książki *Seule une femme* zawiera swoistą grę słów: *seule* znaczy jedyna, jak i samotna. Tak „samotna” jest, według Kristevej, kobieta w swej nieredukowalnej jednostkowości. Kobieta jest „jedyna” i „samotna” zarówno w doświadczeniu macierzyństwa, jak i w twórczości, która nie sprowadza się ani do niemego milczenia, ani do pewnego doświadczenia wspólnoty. Tak tłumaczy Kristeva Lacanowski slogan: „kobieta nie istnieje”. Kobieta jako jedyna jest obca sama sobie oraz sama w sobie – odpowiada Kristeva kobietom, które pytają o swoje miejsce i przyszłość w XXI wieku, tj. przedstawicielkom francuskiego i amerykańskiego feminizmu.

Problematyka książek Kristevej oscyluje przede wszystkim wokół psychoanalitycznej interpretacji literackiej awangardy (*La Révolution du langage poétique* czy *Polylogue*). Twórczość awangardy poetyckiej psychoanalityczka analizuje jednak zawsze na bazie zarysowanej już uprzednio przez Jacques'a Lacana i rozwiniętej przez samą Kristevą różnicy seksualnej, i na niej, tj. na sytuowaniu się podmiotu twórczego wobec macierzyńskiej Rzeczy i jej śladów w języku, poniekąd opiera samą koncepcję awangardy. W efekcie takiego podejścia to, co kobiece w twórczości artystycznej, Kristeva wiąże z awangardą. Pyta o stosunek awangardy i kobiecości. Semiotyczne, czyli inaczej „kontynent kobieco-macierzyński” (*continent femino-maternel*), źródło pierwszych dziecięcych metonimii i echolalii, powracające w poetyckim wspomnieniu (a najsłynniejszy przykład takiego wspomnienia to Proustowska magda-

lenka) jest głównym motywem genezy literackiej twórczości u Kristevej. Ta psychoanalityczna koncepcja twórczości, wskazująca na językową obecność tego, co macierzyńskie, stała się inspiracją do stworzenia w latach 70. *l'écriture féminine*. I choć Kristeva nie chce być utożsamiana z tym ruchem (a nawet z samym feminizmem), jest wymieniana, wraz z Cixous i Irigaray, jako główna jego przedstawicielka. Powstały w 2007 roku wywiad jest poniekąd odpowiedzią na zaistniałą sytuację i próbą wyjaśnienia swojego stanowiska.

Często zarzuca się Kristevej, że, paradoksalnie, w swych analizach semiotycznego nie opiera się na twórczości kobiet, zarówno tej literackiej, jak i plastycznej, pomijając milczeniem obecność kobiet w życiu artystycznym modernizmu, bądź traktując je ze swoistym sceptycyzmem. Ponadto Kristeva nie odwołuje się do współczesnych artystek, chociaż jej teorie są bardzo popularne wśród amerykańskich krytyków sztuki. Powiązanie wprowadzonych przez nią terminów psychoanalitycznych z określonymi kierunkami w sztuce współczesnej, np. *object art*, jest oczywiste, sami artyści odwołują się do jej interpretacji. Jednak Kristeva zbywa to milczeniem, podobnie jak Zygmunta Freuda, który nie zachwyił się pracami surrealistów, gdy ci wybrali się do niego z wizytą.

Swoistą odpowiedzią Kristevej na te zarzuty jest w książce jej analiza malarskiej twórczości Georgii O'Keefee, która według filozofki jest przykładem typowo kobiecej wrażliwości i kreatywności. To odpowiedź na zarzuty stawiane Kristevej przez feministki, jednak nadal zastanawia fakt, iż sięga ona do twórczości odległej w czasie, nie odnosząc się do sztuki współczesnej, która tak często czerpie z jej teorii inspirację.

Kristeva odrzuca feministyczne ujęcie twórczości kobiecej jako wyznaczonej przez pewien określony rodzaj stosunku do pisma czy języka, stwierdzając, że „takie generalizacje ryzykują, że staną się nowym dogmatem”<sup>1</sup>. Czy jednak Kristeva takich generalizacji nie tworzy sama? I czy koncepcja podmiotu twórczego jako wyznaczonego przez stosunek do tego, co macierzyńskie, nie jest już pewną generalizacją, która ustanawia „kobiecą wrażliwość” jako twórczą domenę męskiego podmiotu i powtarza romantyczny mit geniusza, obecny również wśród artystów awangardowych?

Kristeva tłumaczy, że przede wszystkim pragnie zwrócić uwagę na różnice indywidualne: „Wolę nie mówić o kobietach, uogólniając, czy o Kobiecie wobec pisma w ogólności, ale o nieokreślonej całości, którą stanowią *kobiety*, a jest to troska o zachowanie jednostkowości kobiecego podejścia” (s. 131). Według Kristevej jednostkowość i niepowtarzalność indywidualnego sposobu, w jaki człowiek rozwiązuje swoją sytuację

---

<sup>1</sup> J. Kristeva *Seule une femme* L'Aube, Paris 2008 s. 130. Dalsze odniesienia w tekście. Wszystkie tłumaczenia – A.M.

cję społecznego, ekonomicznego czy biologicznego uwarunkowania, jest istotna również dla tworzących mężczyzn, ale zwłaszcza dla kobiet: „dlatego, że realizacja kobiet w jakiegokolwiek dziedzinie kreacji pozostaje nadal wyjątkiem, unikalną walką” (s. 132).

Ponadto taka koncepcja „jednostkowości” jest równoległym rozwinięciem pojęcia semiotycznego w odmiennej relacji kobiety i mężczyzny do „preedytalnego kontynentu”, jak tłumaczy Kristeva. Okazuje się więc, że filozofka, zarzucając feministkom generalizację dotyczące różnicy seksualnej, sama takich uogólnień nie jest w stanie uniknąć. Również argumentując na rzecz „jednostkowości” doświadczenia kobiecego, podpira się pewnymi uogólnieniami dotyczącymi płci i przypisanego jej sposobu tworzenia:

Jeżeli mężczyzna jest artystą, to semiotyczne jest z przyjemnością pochłonięte, zaabsorbowane, czy przesunięte w walce kazirodczej z macierzyńską figurą. Przynależny twórczości popęd śmierci, tak jak przekroczenie zastanej normy, jest w konsekwencji zerotyzowany, ponieważ chodzi o to, aby zawłaszczyć ów kontynent macierzyński, aby go zniszczyć, ale także, aby go posiadać, tak jak mężczyzna posiada ciało swej seksualnej partnerki. Innymi słowy, ryzyko śmierci jest zseksualizowane, i wydaje mi się, iż śmiertelne niebezpieczeństwo, które reprezentuje zawieszenie tożsamości kulturowych i językowych (stawiam tutaj hipotezę z wielką ostrożnością, gdyż nic nie jest absolutnie pewne w tej dziedzinie) jest o wiele łatwiej przekroczone w przypadku podmiotu męskiego (s. 132).

Jeżeli autorem jest kobieta, pisze Kristeva, twórczość wystawia podmiot na ryzyko psychozy, ryzyko o wiele cięższe niż w przypadku mężczyzny, nawet mężczyzny homoseksualnego:

W twórczości kobiecej (i być może jest to przyczyna problemów, jakie kobiety spotykają w twórczości) konfrontacja z kontynentem macierzyńskim, z autorytetem macierzyńskim, czy według mojej terminologii – z wymiarem semiotycznym znaków – warunkuje konfrontację ekstremalnie agresywną z ojcowską figurą autorytetu społecznego, ale także z obrazem matki, który gwarantuje kobiecą tożsamość, a jest to wynikiem bliskości i podobieństwa między dwiema protagonistkami – matką i córką. Kobieta, która stawia się w pozycji kontestacji języka macierzyńskiego i zależnych od niego znaków, staje się kimś, kto bierze na siebie ryzyko tej walki, jednocześnie erotycznej i fanatycznej, ze swoją rodzicielką (s. 132 i n.).

Dalej Kristeva odpowiada na pytanie Marie-Christine Navarro o przyczynę, dla której autorka *La Révolution du langage poétique* pomija milczeniem obecność kobiet w życiu artystycznym awangardy, zarówno tej paryskiej, jak i z kręgu Bloomsbury, co wydaje się zaskakujące u filozofki tak zaangażowanej w przywracanie powszechnej świadomości śladów tego, co kobiece i macierzyńskie w kulturze:

Wielka liczba kobiet, które przytaczacie, jak Virginia Woolf czy Cwietajewa, przywodzi mi na myśl powiązanie pomiędzy kobietą awangardą a melancholią i samobójstwem, i sygnalizuje niebezpieczne granice, na które wystawia się kobieta, gdy przekracza prawo i tożsamość. W męskiej awangardzie rozpoznajemy takie ryzyko, powtórzmy jeszcze raz, myślę, że dla kobiet, rozważając ich sytuację społeczną i seksualną, ta konfrontacja jest bardziej gwałtowna i bardziej patogenną (s. 135).

Jednakże dalej Kristeva dokonuje pewnego sprostowania, i podobnie jak Freud, waha się w swojej koncepcji ludzkiej podmiotowości, raz pisząc o ważkości różnicy seksualnej, innym razem eksplorując na zawsze wpisana w ludzką psychę biseksualność:

Pozostaje ewidentnym faktem, że stan czysty (*etat pur*) kobiecości nie istnieje, i że jesteśmy wszyscy, jednocześnie biseksualni i w stanie permanentnego kompromisu ze społecznym kodem, bez czego nie można by było wytłumaczyć doświadczenia awangardy (s. 135).

Kristeva stwierdza dalej, że artystki, które oddają prawdę właściwą kobiecości (a te, jak z tego wynika, najwyżej ceni), nadają swojemu doświadczeniu formę głębokiej wewnętrzności (*expérience d'intériorité profonde*). Przykładem takiej artystki jest – według Kristewej – Georgia O'Keeffe, amerykańska artystka, żona Stieglitza, ojca współczesnej fotografii, jak dodaje od razu Kristeva:

On był dużo starszy od niej, on ją odkrył, stała się jego modelką i zorganizował jej pierwsze wystawy. To kobieta najbardziej fotografowana, i widzimy w jej portretach zrobionych przez męża rodzaj ekstazy i radości życia, ekstremalnie wyrafinowanej i poważnej. Jej obrazy mogłyby posłużyć za wzór dla haftu, tkaniny, dekoracji, jest to sztuka kobieca, sztuka dobrej kobiety (*un art de bonne femme*), ponieważ to są kwiaty, muszle, przedmioty, jakby Francis Ponge, ale pędzlem. Ale jak dokładniej się przyjrzymy, widzimy, że te kwiaty to kobieca płeć, prawie realistyczna i obsceniczna (s. 151).

Można zauważyć, że według Kristewej kryterium oceny artystki stanowi jej zdrowie psychiczne, jej zdrowe relacje z mężem, które mają świadczyć o wpisaniu się jej psychiki w symboliczny porządek kultury. Filozofka nie pyta o właściwy potencjał jej twórczości. Paradoksalnie, im bardziej rewolucyjna (tzn. bardziej awangardowa, czyli właśnie bardziej kobieca) jest sztuka kobieca, tym dla Kristewej gorzej, gdyż ociera się o doświadczenie psychotyczne. Artystki powinny więc przedstawiać kwiatki i muszelki, o kształtach przypominających waginę, na dodatek w pogodnej tonacji, i na tym koniec. Jeżeli można się dopatrzeć skojarzeń „z przestrzenią psychiczną i fizyczną waginy” – to wystarczy, aby oddawała to, co w kobiecie najważniejsze, i tak powinny tworzyć kobie-

ty. Trudno nie przeoczyć takiego biologicznego esencjalizmu; takie podejście jest z pewnością generalizacją, a nawet więcej – redukcjonizmem.

Oczywiście popędy tanatyczne również są obecne w dziełach O'Keeffe: świadczą o tym motywy kości, czaszki i rogi zwierząt. Jednak, jak stwierdza Kristeva, „nie jest to wszystko tak mroczne, ponieważ zostaje zaprezentowane w przemożnej radości barw, oczywiście niepowtarzalnej” (s. 151). Warto zauważyć, że z pewnością twórczość O'Keeffe nie była tak istotna dla awangardowego malarstwa, jak twórczość Woolf czy Sylwii Plath dla współczesnej literatury.

Kristeva nie analizuje prac Woolf czy Plath pod kątem ich wartości artystycznych (tzn. pomija je w swych analizach literackiego modernizmu, który przedstawia na podstawie twórczości m.in. Prousta, Dostojewskiego, Mallarmégo, Rimbauda, Céline'a czy Joyce'a), a jako „kryterium selekcyjne” czy powód pominięcia podaje zdrowie psychiczne tychże pisarek. Czy jednak zdrowie bądź równowaga psychiczna to kryteria, jakimi powinno oceniać się dzieła sztuki? Czy w ogóle dzieła sztuki powinno oceniać się na podstawie zdrowia psychicznego i życia artysty lub artystki? W tym wypadku interpretacja psychoanalityczna dzieła wydaje się popadać w pewien redukcjonizm, który nie może zostać przeoczony i może prowadzić do paradoksalnych sytuacji. Argumenty zaś Kristevej, jakimi próbuje bronić się przed zarzutem, że w swych analizach semiotycznych pomijała twórczość kobiet, nie wydają się satysfakcjonujące.

*Anna Maćkowiak* – e-mail: an.art.ia@wp.pl