

# Roma Sendyka

---

## Scalanie siebie : (autopojetyczne pętle, dwa tysiące jaźni i Virginia Woolf)

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (153), 314-335

---

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Scalanie *siebie* (autopojetyczne pętle, dwa tysiące jaźni i Virginia Woolf)

Roma Sendyka

*Zbyt wiele myślę o sobie.*<sup>1</sup>

**W** literackim świecie Woolf tekstowy sprawozdawca zdarzeń trwa w stanie niepewności i nieustalenia, co z czasem uznano za klasyczną dla modernizmu formułę polifonicznego, rozpraszanego i relacyjnego bytu, zajmującego tradycyjne miejsce podmiotu. Ta zdekonstruowana, zdeorganizowana instancja, skoro nie przypomina typowego podmiotu tekstowego (w sensie: rozumianego jako pojedynczy i spójny albo przynajmniej *spajalny*), często jest przez krytykę określana terminem, który stanowi punkt odniesienia w tym artykule. *Self*, jaźń, czy jak wolę o tym mówić: *siebie*, staje się u Woolf medium zdarzeń: mówiący w tekście głos jest efektem działania swego rodzaju membrany uruchamianej przez różne jaźnie. Przypomina ekran, na którym w migotliwym, chwilowym trybie nakładają się wzajemnie i przenikają się – obrazy różnych *siebie*. Chciałabym zwrócić uwagę na praktyki samoobrony tego nietrwałego,

**Roma Sendyka** – dr, pracuje w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych WP UJ, prowadzi Centrum Badań nad Kulturami Pamięci. Zajmuje się teoriami badań literackich i kulturowych, badaniami nad kulturą wizualną i kulturami pamięci. Opublikowała *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku* (2006), współredaguje serię „Nowa Humanistyka” (IBL PAN). Przygotowała antologię *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci* (2013) oraz *Pamięć i afekty* (2014). roma.sendyka@uj.edu.pl

1 V. Woolf *The Diary of Virginia Woolf. Vol. 2: 1920-1924*, Harcourt Brace, New York 1980, s. 72; 25 października 1920 roku. Por. V. Woolf *Chwile wolności. Dziennik 1915-1941*, przeł. M. Heydel, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 168.

wieloelementowego i morfologicznie niejednolitego bytu przed ostatecznym rozpadem w warunkach rosnącej komplikacji i różnicowania. O ile bowiem modernizm zidentyfikował tożsamość jako niestabilną, kruchą i niejednorodną, a postmodernizm opisał te jakości jeszcze bardziej dramatycznymi metaforami rozpadu i rozszczepienia, o tyle poetyka negatywna nie powinna być traktowana jako wyłączny język opisu *siebie*: będzie mnie interesować taki wariant rozwiązania konfliktu tych schematycznie zakreślonych stanowisk (scalenie czy rozpad?), w którym rozmnożenie, rozdzielenie i dysocjacja nie będą miały charakteru zaburzenia, ale zostaną opisane jako norma organizacji wewnętrznej, skupionej wokół różnych centrów.

Teoretyczne opracowanie takiego stanu rzeczy zaproponował niegdyś Daniel Dennett, łącząc propozycje narratologiczne z fizyczną, tradycyjną Newtonowską metaforą grawitacji:

Czym jest *siebie*? Spróbuję odpowiedzieć na to pytanie budując analogię z czymś znacznie prostszym, nawet po części nie tak skomplikowanym jak *siebie*, lecz dzielającym z nim pewne właściwości. Mam na myśli centrum grawitacji, środek ciężkości danego obiektu.<sup>2</sup>

Warto, jak mi się wydaje, uwzględnić to, że *rozpad* i *rozszczepienie* (jako terminy fizyczne) mają konkretną wartość pojęciową, szerszą niż konotacja procesu: w obszar znaczeniowy wchodzi oczywiście również dający się przewidzieć skutek tych zjawisk. Układy w stanie dekonstrukcji, wedle ustaleń nauk o życiu, dążą do maksymalnego uproszczenia. Fragmentaryzacja wprawdzie inicjuje ruch, ale wraz z wytracaniem energii lub oddalaniem się elementów od siebie i ustawianiem sił grawitacji układ zamiera w nieporuszeniu. Radykalna ekstrapolacja metafory rozpadu podmiotu nowoczesnego i jej udosłownienie w horyzoncie wiedzy ścisłej musiałyby doprowadzić do wizji podmiotu w stanie ostatecznej atomizacji, nie tylko zastygłego i nieruchomego, ale też martwego, niezdolnego do produkcji sensów, komunikacji, kreacji. By akt rekonstrukcji w sensie niszczenia i rozczłonkowania (w interpretacji negatywnej) lub twórczej zmiany (pozytywnej) mógł wciąż zachodzić, by podmiot trwał w dramatycznej, ale *produktywnej* niedeterminacji, rozpadowi musi nieustannie przeciwdziałać jakaś siła kohezji. Woolf wyróżnia się wśród pisarzy nowoczesnych szczególnym zainteresowaniem dynamiką działania procesów

2 D. Dennett *The Self as a Center of Narrative Gravity*, w: *Self and Consciousness: Multiple Perspectives*, ed. F. Kessel, P. Cole, D. Johnson, Psychology Press, New York 2014, s. 103.

wewnętrznych. W praktyce kształtowania postaci, pierwszoosobowych form narracyjnych, wreszcie wprost rozważając praktyki *siebie* w *Orlando*, *Falach*, drobnej prozie i tekstach autobiograficznych, konstruuje coś, co nazwałabym ratowniczą teorią *self*.

### 1. Być sobą – nigdy/zawsze

W tym artykule będę poważnie traktować terminologiczne rozróżnienia w słowniku Woolf. Zakładam, że ma ona co innego na myśli, gdy mowa jest o „centrum świadomości, osobie, całkowicie skonstruowanej w obrębie dyskursu” i gdy chodzi o denotację terminu „self”<sup>3</sup>. Czym jest *siebie*, to kwestia powracająca w co najmniej kilku tekstach Woolf, a w latach 30. przynajmniej dwukrotnie zapisane zostało *explicite*. W przekornej biografii *Flush* z 1933 roku w trzecim rozdziale pojawia się nieomal Lacanowska scena rozpoznawania, scalania siebie w odbiciu lustrzanym. O sfunkcjonalizowaniu odbić lustrzanych w prozie Woolf będzie tu jeszcze mowa, na razie przypomnę tę próbę filozoficznego ujęcia *self* zrelacjonowaną przekornie i prowokacyjnie – w psim monologu:

Stawiała go przed lustrem i pytała, dlaczego szczeka i drży. Czyż ten mały brunatny pies naprzeciw nie jest nim samym? Ale czym jest „bycie sobą samym”? Czy to jest to, co widzą ludzie? Czy też to jest to, czym się jest? Flush zatem rozważał także i tę kwestię, a nie mogąc rozwiązać problemu rzeczywistości, przytulał się do panny Barrett i całował ją ‘wyrzuciście’. To w każdym razie było realne.<sup>4</sup>

Zapisana powyżej diagnoza etiologii bycia *sobą* sugeruje, że *self* jest w istotny sposób sprzężone z odczuciem realnego: nieuchwytnego i niewypowiadalnego (co nadal współgra z późniejszą naukową diagnozą paryskiego koła epistemologicznego). Istotne jest też i to, że *siebie* można doznać cieleśnie, przez działanie, performatywnie – przez ruch i dotknięcie innego ciała. *Siebie* nie jest tym, co jest obserwowalne (jest – jak grawitacja, powiedziałyby Dennett,

3 Por. argumentację na ten temat w: B. Olshen *Subject, Persona, and Self in the Theory of Autobiography*, „Auto-Biography Studies” 1995 no. 1, s. 10.

4 V. Woolf *Flush. Biografia*, przeł. M. Ryc, Alkazar, Warszawa 1994, s. 43-44. Modyfikuję tłumaczenie, w którym „oneself” zostało oddane jako „tożsamość”. Tymczasem Woolf konsekwentnie nie używa we *Flushu* słowa „identity”. Poprawiłam też kilka drobnych opuszczeń.

*abstractum*: *self* nie ma masy, koloru, właściwości fizycznych, co najwyżej lokalizację temporalno-przestrzenną<sup>5</sup>), ani tym, co można przyrównać do „egzystencji”. Natura *self* ewidentnie nie jest jasna i łatwiej jej intuicyjnie doznać, ewentualnie performatywnie zagarnąć w czynność – niż konceptualizować.

W innym fragmencie z lat 30. Woolf również wiązała „what is called one-self” – „to, co nazywane jest byciem sobą” – z doświadczeniem ciała, tym razem ciała nieposłusznego, niepoddającego się procesom „świadomego”, choć paradoksalnie – scalonego, ześrodkowanego, do którego nie stosowały się tradycyjne metafory rozbicia i rozpadu, wręcz przeciwnie:

Jako doświadczenie obłąd jest wspianiały, mogę Cię zapewnić, i nie ma co na niego kręcić nosem; i w jego lawie nadal znajduję większość rzeczy, o których piszę. Wyrzuca z człowieka wszystko ukształtowane, ostateczne, to nie tylko kropla po kropli, tak jak to robi zdrowie umysłowe. A te sześć miesięcy – nie trzy – które przeleżałam w łóżku, dużo mnie nauczyły o tym, co nazywamy sobą.<sup>6</sup>

*Self*, mimo że *nie jest* efektem rozpadu i rozczłonkowania, niekoniecznie musi oznaczać jakiś rodzaj wewnętrznej jedności. Tak, jak proponuje je rozumieć Woolf, *siebie* jest paradoksalne nie tylko dlatego, że zależne jest od ciała i jego działań, ale także dlatego, że nie jest pojedyncze i nie jest neutralne płciowo (choć nie jest też płciowo zdeterminowane)<sup>7</sup>. W 1935 roku Woolf notowała w dzienniku (zapis z czwartego lipca):

Tak, oczywiście to niezwykle ciekawe mieć do czynienia z tak wieloma różnymi siebie

5 D. Dennett *The Self as a Center...*, s. 103.

6 V. Woolf *The Letters of Virginia Woolf. Vol. IV: 1929-1931*, ed. N. Nicolson, J. Trautmann, Mariner Books, New York 1981, s. 180. Zapis z 22 czerwca 1930 roku, list do Ethel Smith; V. Woolf *Pokrewne dusze: wybór listów*, przeł. M. Lavergne, Wydawnictwo MG, Warszawa 2014, s. 356-357.

7 Woolf (w cytowanym za chwilę fragmencie) będzie mówiła o jednym z wariantów *self* „she”. Jak pisze Louise A. Poreski (*The Elusive Self. Psyche and Spirit in Virginia Woolf's Novels*, Associated University Press, London 1981) – Woolfiańska psyche (dusza), której centrum jest kolekcja jaźni (*the selves*), jest androgyniczna (s. 16, 41). Możliwa jest inna lektura kategorii duszy u Woolf: w *The Experimental self* Judy Little (*The Experimental self. Dialogic Subjectivity in Woolf, Pym, and Brooke-Rose*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1996, s. 29) pisze, że gdy Woolf używa słowa „soul”, „konsekwentnie ma na myśli centrum w sensie esencjonalnym” – a więc zasadniczo różny od natury *self*.

[*different selves*]. Jeden z wariantów lubi życie na zewnątrz. Czy ta [*she self*] będzie nalegać na mnie, żebym polubiła życie zewnętrzne – ten łagodny, płynny szczebiot Buchanów? Sprawił mi rzeczywiście przyjemność. [...] Ale jakże dziwaczne jest mieć tak wiele siebie – jakie to zadziwiające!<sup>8</sup>

Owa mnogość wariantów *siebie*, jak pisze Deborah Martinson, została ujawniona w obszarze dziennika, z czego Woolf nie tylko zdawała sobie sprawę, ale nawet za pomocą komentarzy (jak ten zacytowany przed chwilą) podkreślała konieczność takiego rozumienia jego wewnętrznej tekstury czy polifonii. *A Writer's Diary*, jednotomowe wydanie zredagowane i opublikowane w 1953 przez Leonarda Woolfa, sztucznie i arbitralnie „wypreparowało [jej] pojedynczy obraz”<sup>9</sup>. Quentin Bell w biografii Woolf z 1972 zwracał uwagę na tę nieścisłość, choć również próbował nadać porządek i kierunek migotliwym zmianom wewnątrz tekstów Woolf, gdy pisał, że eseistka tworzyła pamiętnik, posługując się wprawdzie wielością rozmaitych głosów, lecz nie porzucała nadziei, że w końcu uda się osiągnąć „całość, choćby zrobioną z «drżących fragmentów»”<sup>10</sup>.

Można tę obserwację ująć ogólniej – mnożenie *self* w pisarstwie Woolf staje się charakterystyczną cechą całego jej projektu. Nakierowane jest na pogodzenie sprzeczności w obrębie tożsamości i doświadczenia, realizuje się na poziomie technik narracyjnych metodą okalania i przenikania danej jaźni chórem innych instancji tego samego gatunku<sup>11</sup>. W tej sytuacji w *Dzienniku* „zdolność wprowadzania w obręb rzeczywistości pamiętnika jakości fikcyjnych, używania języka w imię konstrukcji lub dekonstrukcji znaczenia kwestionuje tradycyjną lekturę *siebie* jako instancji autentycznej i zunifikowanej. Możemy ujmować więc metodę budowania dziennika przez Woolf jako wyrafinowany sposób ustanawiania zarówno autobiograficznych, jak

8 V. Woolf *The Diary of Virginia Woolf. Vol. 4: 1931-1935*, Mariner Books, New York 1983, s. 329. Buchanowie to małżeństwo – Susan (z domu Grosvenor) i Johna Buchana. John Buchan był konserwatywnym politykiem i pisarzem, gubernatorem generalnym Kanady, uzyskał pod koniec życia tytuł szlachecki jako lord Tweedsmuir. Virginia Stephen poznała Susan Grosvenor w dzieciństwie. Ten fragment nie znalazł się w jednotomowym wydaniu *Dziennika*.

9 D. Martinson *In the Presence of Audience: The Self in Diaries and Fiction*, Ohio State University Press, Columbus 2003, s. 12.

10 Q. Bell *Virginia Woolf: A Biography*, vol. 1: Mariner Books, New York 1974, s. 138.

11 D. Martinson *In the Presence of Audience...*, s. 31.

i fikcyjnych *siebie*” – pisała współczesna komentatorka<sup>12</sup>. „Jakże niepewną jestem materia” („*uncertain fabric*”) – notowała Woolf 10 grudnia 1935 roku<sup>13</sup>. Ten niejasny, „niepewny” spłot byłby funkcją pisania przez przybieraną raz po raz, jak określała to Woolf, „dziwaczną (*queer*) jednostkowość” (*individuality*)<sup>14</sup>. Niestabilność ontyczna – pomieszanie fikcyjnych, wyłącznie wyobrażanych i realizowanych jawnie w świecie empirycznym strategii *siebie* jest jednak sprzecznością czy też trudnością jedynie pozorną. Matryca, w której ostatecznie owe *self* są zagnieżdżone, to obszar wewnętrzny, w którym – jak w zapisie neuronalnym u Galena Strawsona – pochodzenie obrazu *siebie* (z empirii czy z fantazji) nie ma znaczenia – wszystkie warianty stają się bowiem do *siebie* na tym ostatecznym ekranie, na który zostały rzucone, morfologicznie podobne. Oszacowanie ich wartości jest niemożliwe, ekonomia jaźni jest paradoksalna: *Never to be yourself and yet always – that is the problem*: „Nigdy, a jednak zawsze być sobą – oto problem”. Tak przynajmniej został sformułowany w tekście *The Modern Essay*<sup>15</sup> w 1922 roku. Traktat rozpatrujący tę kwestię w szczegółach został wpleciony w ostatnie strony powieści *Orlando* (1928).

## 2. Wiele tysięcy jaźni – Orlando

W 1994 roku równocześnie na polskim rynku czytelnictwem zostały opublikowane dwa konkurencyjne tłumaczenia *Orlando*. Po sześćdziesięciu sześciu latach [od wydania w październiku 1928 roku] tom ten pojawiał się po polsku jako piąta powieść (po *Latach* z 1958 roku w przekładzie Małgorzaty Szerchy; *Pani Dalloway*, przetłumaczonej w 1961 roku przez Krystynę Tarkowską; *Do latarni morskiej* z 1962 roku w tłumaczeniu Krzysztofa Klingera i *Falach* wydanych w 1983 roku w przekładzie Lecha Czyżewskiego; w 1994 roku wyszedł również po polsku *Flush* w tłumaczeniu Marii Ryć] i jako szósty tom autorstwa Woolf (wcześniej, w roku 1977 ukazała się kolekcja esejów – *Pochyła wieża* pod redakcją Aleksandry Ambros i Ewy Życieńskiej). Poza tym można było przeczytać w periodykach literackich<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Tamże s. 13.

<sup>13</sup> V. Woolf *The Diary of Virginia Woolf. Vol. 4...*, s. 142, (wpis z 10 grudnia 1935 roku).

<sup>14</sup> V. Woolf *The Diary of Virginia Woolf. Vol. 2...*, s. 168.

<sup>15</sup> V. Woolf *The Common Reader: Vol. 1*, Vintage Classics, London 2003, s. 217.

<sup>16</sup> M.A. Caws, Nicola Luckhurst *The Reception of Virginia Woolf in Europe*, A&C Black, London 2008, s. 389-390.

jedynie kilkanaście tłumaczeń krótkich tekstów eseistycznych i prozatorskich Woolf. Poznański przekład *Orlando* autorstwa Tomasza Bieronia<sup>17</sup> został wznowiony w 2006 roku w Krakowie, alternatywna propozycja Władysława Wójcika<sup>18</sup> okazała się mniej atrakcyjna: Bieroń zaproponował bardziej plastyczny, stylistycznie bogatszy tekst. Ceną tej atrakcyjności, pochodną pracy poszukiwania synonimów tam, gdzie zbyt blisko pojawiały się identyczne określenia, pracy, która jak się zdaje, zapewniła tej wersji dłuższą datę przydatności, jest jednak nieprecyzyjność terminologiczna – bardzo niewygodna, jeśli tekst Woolf zechcemy czytać również jako wypowiedź teoretyczną. *Self* z długiego, finałowego monologu Orlandy oddawana była tutaj raz jako *jaźń*, alternatywnie zaś jako *ja* ujęte w cudzysłów<sup>19</sup>. Władysław Wójcik zdecydował się natomiast na konsekwentne użycie zadekretowanego przez socjologów określenia *jaźń*. Ze względu na osiągniętą jednoznaczność pojęciową, jak też i z powodu szczególnej wierności tego przekładu w stosunku do oryginału (Wójcik nie poświęca zbyt łatwo sensów w celu unikania powtórzeń i osiągania imponującej poetyckiej frazy, podąża ściślej za konstrukcjami Woolf) poniżej będę się posługiwać wersją *Orlando* wydaną w Warszawie<sup>20</sup>.

Traktat o wewnętrznym różnicowaniu rozpoczyna się sceną wyjazdu z Londynu. Kinematycznie zorganizowany opis mijanej pędzącym samochodem Kent Road realizowany jest zredukowanymi aż po równoważniki zdań wypowiedziami, które są formalnym ekwiwalentem rozbitych, chwilowych wizualnych migawkowych wrażeń: „Tu był targ. Tu pogrzeb.

17 V. Woolf *Orlando*, przeł. T. Bieroń, Żysk i s-ka, Poznań 1994.

18 V. Woolf *Orlando*, przeł. W. Wójcik, Sic!, Warszawa 1994.

19 Fragment: „She was, to hear her talk, changing her selves as quickly as she drove – there was a new one at every corner – as happens when, for some unaccountable reason, the conscious self, which is the uppermost, and has the power to desire, wishes to be nothing but one self. This is what some people call the true self, and it is, they say, compact of all the selves we have it in us to be; commanded and locked up by the Captain self, the Key self, which amalgamates and controls them all” w tłumaczeniu Bieronia brzmi następująco: „Orlanda gnała przed siebie i wołała coraz to nową jaźń, na każdym zakręcie inną, lecz bezskutecznie. Dzieje się tak wtedy, gdy z jakiejś niewytłumaczalnej przyczyny, jaźń świadomą, która posiada najwyższą zwierzchność i sprawuje władzę nad pragnieniami, nie życzy sobie nic innego prócz siebie samej. Są ludzie, którzy nazywają jaźń «ja» prawdziwym, powiadają, że to zespół wszystkich jaźni, które w sobie zawieramy, komenderowany przez «ja» kapitańskie, trzymany pod kluczem przez «ja» odzwierne” (V. Woolf, *Orlando*, przeł. T. Bieroń, s. 212).

20 Powyższe cytaty z: V. Woolf *Orlando*, przeł. W. Wójcik, stronę będę podawać w nawiasie bezpośrednio w tekście głównym.



Tu pochodz ze sztandarami, na których wielkimi literami napisane było *Zw-Zaw*" (s. 251). Ciągły zazwyczaj i spójny plan wizualny zmienia się w serię kalekich doznań, niezaspokajających pragnienia pełnego poznania: „Niczego nie można było zobaczyć w całości ani przeczytać od początku do końca" (tamże). Urywane, iteratywne wrażenia dają dostęp do świata jedynie w ułamkach, bez koniecznego wstępu i potrzebnego dopełnienia: „nigdy nie było widać, jak się kończy to [...], co zaczynało się na jej oczach" (tamże). Aparat poznawczy, przestrojony do odbioru świata w formie sunących klatek, zaczyna przypominać to, czego doznaje: strzępy, jak postrzępiona i porozrywana jest zewnętrzna rzeczywistość. Wirus rozproszenia i fragmentacji zaczyna obejmować ciało, w końcu – całą osobę, wraz z jej poczuciem „bycia jednym": „po dwudziestu minutach ciało i umysł podobne były do wysypujących się z worka strzępków papieru; i rzeczywiście, szybkie wyjeżdżanie z Londynu przypomina poprzedzające omdlenie lub samą śmierć siekanie ciała i umysłu na drobne kawałki" (s. 251). Orlando ostatecznie staje się „osobą całkowicie rozczłonkowaną" (s. 252). Dopiero zmiana ekranu wrażeń – nowe, zielone tło przedmieścia – przynosi ponowną kumulację i jednocześnie, aż w końcu widziane obiekty osiągają z powrotem „naturalne wymiary". W ten sposób *umysł* odzyskuje *złudzenie*, że „potrafi okiełznać myśli". Postój wśród wiejskich pól staje się sceną wywoływania aktorów: Orlando „jakby nie miała pewności, czy znajduje się tutaj osoba, którą chciała przywołać", wykrzykuje z wahaniem swoje imię. „Bo jeśli istnieje (zdajmy się na łut szczęścia) siedemdziesiąt sześć różnych czasów, a wszystkie one naraz cykają w umyśle, ilu zatem różnych ludzi – pomóżcie nam Niebiosa – zamieszkujących ten lub inny czas, obecnych jest w duszy ludzkiej?" (s. 252). Triada „umysł – dusza – człowiek", która rozumiana jest tradycyjnie (wewnątrz człowieka istnieje dusza rozpoznawana przez umysł), staje się paradoksalnie zduplikowana – wewnątrz „duszy" pierwotny układ zdaje się powtarzać, jak w systemie wsobnych matriszek. Dla tych nowych „ludzi zamieszkujących i obecnych" powstaje nowe pojęcie: to jaźń (*selves*). Ciąg dalszy rozważań ujawnia właściwości tego bytu.

Jaźń może być wezwana („Przyjdź, przyjdź! Mam już dość tej jaźni. Chcę innej" – s. 252), ale może na wezwanie nie odpowiedzieć, jest więc bez wątpienia niezależna od świadomości i postępuje według praw i zasad właściwych jej samej, niekonieczne racjonalnych lub przewidywalnych („jedna przyjdzie tylko wtedy gdy pada deszcz, inna w pokoju z zielonymi zasłonami, inna, gdy nie ma akurat pana Jonesa, inna jeśli obiecacie jej kieliszek wina" – s. 252-253). Jaźń jest narzędziem wydobywanym po

to, by optymalnie odpowiedzieć na nowe warunki zewnętrzne („będąc na wsi przypuszczalnie potrzebowała innej jaźni” – s. 254). Może więc być zbuntowana, ale i przeciwnie – pojednana z otoczeniem, może ujawnić się, dostosowana do okoliczności („stąd biorą się te zdumiewające zmiany, jakie dostrzegamy w naszych przyjaciółach” – s. 252). Na tyle, na ile jaźnie poddają się woli, podległe są wymianie zgodnie z planami podmiotu: „zmieniała jaźnie równie szybko jak jechała...” (s. 254). Jaźń jest powiązana z czasem, z daną „sceną z życia”, ma swoisty punkt odniesienia (powstania?): „Orlando mogła przywołać teraz chłopca, który odcinał głowę murzyna; chłopca, który podawał Królowej misę wody różanej; albo też mogła przywołać młodzieńca, który zakochał się w Saszy” – s. 253). Współistnienie jaźni, ich natychmiastowa potencjalna obecność, nieustanna gotowość do ujawniania się sugeruje, że podlegają one kumulacji, jak gromadzone „zasoby osobowe”. „Jaźnie, z których jesteśmy zbudowani, ułożone są jedna na drugiej, w stosy, niczym talerze w rękach kelnera, a każda z nich ma swoje przywiązania, sympatie, małe konstytucje, czy własne racje, nazwijcie to jak chcecie (choć wiele z tych rzeczy nie ma nazw)” – s. 252. Każda z jaźni – a może ich być „tysiąc pięćdziesiąt dwie (s. 252), „więcej niż dwa tysiące” (s. 257) albo i „nawet wiele tysięcy” (s. 253) – ma swoje uwarunkowania, szczególną jakość, jak również czasowość i znaczenie: „wszystkie te jaźnie były odmienne” (s. 253), „bo każdy z własnego doświadczenia mnożył może warunki, w których ma do czynienia z różnymi jaźniami” (s. 253). W ten sposób teoria *self* w ujęciu Woolf przynosiłaby sugestię, że teoria *siebie* po trzebuję kategorii doświadczenia, by w pełni wyjawić swój zakres znaczeniowy.

W tej kakofonii głosów, współrzędnych i współsprawczych bytów narrator Orlando wyróżnia w końcu szczególną instancję: *jaźń świadomą* (*conscious self*). „Jest to coś, co niektórzy ludzie nazywają prawdziwą jaźnią” (*true self*) – s. 254. To ona ma władzę, by pragnąć, jest suwerenem pozostałych, jej prawo i cel to „być tylko sobą” – jest więc rodzajem tautologii (*siebie* będące *sobą*), podczas gdy inne jaźnie były jedynie „aktorami” z danego momentu w życiu („Cyganka, Wytworna Dama, Pustelnica, dziewczyna zakochana w życiu, Patronka Literatury, kobieta, która wołała Mar...” – s. 253). „Prawdziwa jaźń” jest koniunkcją, amalgamatem wytworzonych *siebie*, ich „porozumieniem”. To kontener, w którym jaźnie są „zamknięte i zarządzane” – instancja organizująca ten zbiór to *capo di tutti capi* – Jaźń-Kapitan, Jaźń-Klucz (*Captain self*, *Key self* ten wariant *self* był wyróżniany graficznie w zapisie Woolf użyciem wielkiej litery).

Przybycie ostatniej, nadrzędnej jaźni, wywoływanej w trakcie podróży z Londynu do rodzinnej posiadłości, jest nagłe i niespodziewane, następuje, gdy Orlanda porzuca wysiłki sprowadzenia jej na powierzchnię tożsamościowego amalgamatu. Moment ten Woolf opisuje, odwracając wektory przyczynowo-skutkowe: tym razem to nie zmiany w materii świata zewnętrznego powodują uruchomienie danego wariantu *siebie*. To przybycie nadrzędnej jaźni zmienia całą osobę Orlandy, rewiduje wszystko, nawet jej fizyczność:

cała sposepniała i uspokoiła się, niczym powierzchnia pokryta jakąś folią, nadającą jej rzeźbę i trwałość, tak że to, co płytkie staje się głębokie, a co bliskie – dalekie, a wszystko obramowane jest jak woda jest obramowana cembrowiną studni. Tak teraz posmutniała, uspokoiła się i z dodatkiem nowej Orlando osiągnęła to, co nazywamy – słusznie lub nie – pojedynczą jaźnią, jaźnią rzeczywistą. Umilkła (s. 257).

„Single self”, „real self” – *pojedyncze, prawdziwe siebie* to warianty *siebie* Kapietańskiego, obejmującego, Kluczowego, ogarniającego płynną rzeczywistość innych *siebie*. Jednocześnie jednak to moment utraty języka, potrzeby komunikacji – chwila zestrojenia i zespolenia jest zarazem pożądana, satysfakcjonująca, sprowadza poczucie stabilności, lecz towarzyszący jej dziwny „spokój i smutek” – to sugerowałoby stan melancholicznej utraty – jakby punkt docelowy, osiągnięcie tożsamościowego spełnienia miało zbyt wysoką cenę. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że można zrównać „*siebie* świadome”, nadrzędne, z Freudowskim ego<sup>21</sup>. Okalający, stróżujący charakter *siebie* Kapietańskiego ma oczywiście charakter cenzora, w najlepszym razie mediatora, którego zadaniem jest „wtórne opracowanie” innych struktur, Woolf ewidentnie łączy go z tym, co rzeczywiste (może istotnie, dotyczy go „zasada rzeczywistości”: jaźń pojedyncza – „single self” jest zarazem „real self” – rzeczywista – s. 257). Taka decyzja jednak redukowałaby znaczenie i funkcje tego, co tworzy amalgamat płynnych wariantów. Inne jaźnie nie są formą ukrytych, nieświadomych odruchów – intencja Woolf jest bezsprzecznie odmienna. Scena, którą konstruuje dla Orlandy zbliżającej się do rodzinnej posiadłości, pozwala zgadywać kolejne elementy Woolfiańskiej teorii *siebie*.

21 Louise A. Poreski sugeruje, by myśleć o tym złożeniu bez terminologii Freudowskiej – raczej jako o rodzaju androgynicznego, cielesnego zatem i płciowego, a jednocześnie niew fizycznego i duchowego mistycznego centrum. Por. L.A. Poreski *The Elusive Self...* s. 16.

### 3. Tu weszła inna jaźń

„*Here another self came in*” jest nieustannie wtrącanym refrenem monologu Orlandy, prowadzonego zgodnie z techniką strumienia świadomości. Urywane zdania, niekończące wypowiedzi, nieustanne apozjopezy i paralipsy tworzą alternatywną wersję powieści: dwustronicowy skrót biografii niezwyklego szlachcica oddany w drobinach wydobywających się z fali myślenia na wypowiedalną powierzchnię. W miarę zbliżania się do centrum, do domostwa, konstrukcje mocniej osiadają w regułach gramatyki i szcudrzej gospodarują zrozumiałym przekazem. Natomiast im bardziej zdeformowany fragment, tym częściej pojawia się w nawiasie informacja o wkroczeniu nowej jaźni.

„Wkroczenie”, „wchodzenie” kojarzy się z wprowadzeniem do utworu symfonicznego nowego instrumentu, dołączeniem głosu w słuchowisku lub wejściem aktora na scenę. Odgraniczenie tej informacji za pomocą paren-tezy od tekstu głównego przypomina oczywiście zapis sceny dramatycznej i didaskaliów:

Dumna z nich? Tak! Chciwa, żądna zbytków, występna? Czy jestem (tu weszła nowa jaźń). Gwiżdżę na to, czy jestem. Prawdomówna? Tak sądzę. Hojna? Och, ale to się nie liczy (tu weszła nowa jaźń). Leżeć w łóżku o poranku w wybornej pościeli, słuchać gołębi, srebrne talerze, wina, podwiązki, lokaje. Zepsuta? Może. (Tu weszła nowa jaźń). (s. 254)

Czytelnik otrzymuje jednoznaczny wskazówkę, by monolog Orlandy rozumieć jako polilog, jako nakładające się głosy. Przebieg interakcji głosów jest jednak niejasny: tekst sugeruje, że następują jeden po drugim, w pewnym porozumieniu, bo nie zagłuszają się nawzajem, nie wypaczają swoich sensów: tekst jest wprawdzie nieciągły pod względem konstrukcji gramatycznych, ale jednoczy go pewien stylistyczny ład. Głosy mają przewidziane momenty „wejścia”, żaden z nich jednak nie schodzi (przynajmniej oficjalnie) ze sceny. Tworzą organiczną tkankę, w której każdy element wydaje się ostatecznie konieczny. Przy tym wydaje się, że jaźnie samowładczo „wpraszają” się na scenę, nie są wzywane (wołanie dotyczy jaźni Kapitańskiej). Co dzieje się ostatecznie między stłoczonymi aktorami?

Problem ten został bezpośrednio sformułowany w innym tekście Woolf – w opowiadaniu *An Unwritten Novel* (1920, pol. *Nienapisana powieść*) z serii publikowanej jako *Monday or Tuesday* (1921), wydanym ostatecznie w zbiorze *A Haunted House* (1944, pol. *Nawiedzony dom*). W tekście tym narratorka, obserwując skromną starszą kobietę siedzącą naprzeciwko w przedziale

kolejowym, zgaduje – bez sukcesu, jak się okaże w finale – możliwe warianty biografii sąsiadki towarzyszki podróży.

Jednak kiedy jaźń rozmawia z jaźnią, kto mówi? – pogrzebana dusza, duch wciągnięty w głąb, w głąb, w głąb do wewnętrznej katakumby, jaźń, która przybrała welon i opuściła świat – może tchórzliwa, ale jakaś piękna, kiedy tak przemyka po ciemnych korytarzach ze swą latarenką. „Dłużej już tego nie zniosę – mówi jej duch. – Ten człowiek podczas lunchu. Hilda, te dzieci”. O nieba, jej szloch. Duch oplakuje swój los, duch miotany tu i tam, gnieźdzący się na malejących dywanach – mizerne punkty podparcia – skurczone strzępki całego wszechświata: miłość, życie, wiara, mąż, dzieci, nie wiem sama, jakie wspaniałości i radości, na które zerkała jako dziecko. „To nie dla mnie, nie dla mnie”.<sup>22</sup>

*But when the self speaks to the self, who is speaking?* Kto mówi, gdy *siebie* rozmawia ze *sobą*? Kakofonia głosów z *Orlanda* nie jest sprowadzalna w prosty sposób do romantycznej rozmowy dusz, nie jest to też wewnętrzny monolog „ducha”, skoro jaźń w tej krótkiej scenie, w najwcześniejszym z dotąd prezentowanych opisów jej działania, jest odróżniana od pozostałych instancji psychicznych (*ducha, duszy*)<sup>23</sup>. Fragment z *Nienapisanej powieści* jest mniej teoriopoznawczy niż wykład o jaźni z *Orlando*, jednak wybrane obrazy: ucieczka w głąb, katakumby, ciemność, wycofanie, niedostępność, mogłyby sugerować powiązanie jaźni z najmniej kontrolowalnym elementem z Freudowskiego modelu psychiki – z id. Symboliczne obdarzenie personifikowanej jaźni światłem („latarnia”) przywraca ją jednak w rejony świadomego, w których znalazła się w końcu w powieści z 1928 roku. Podobny finał konstruowany jest w sekwencji wprowadzania jaźni na scenę z *Orlando*. Przedostatnia jaźń, która prawie

22 V. Woolf *Nawiedzony dom. Opowiadania zebrane*, przeł. M. Heydel, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 179-180.

23 W słynnej analizie *Do latarni morskiej* Erich Auerbach musi się zmierzyć z podobnym problemem: „Któż to przemawia w tym akapicie? Kto przygląda się pani Ramsey, kto dochodzi do wniosku, że jeszcze nigdy nikt nie wyglądał tak smutno, i kto wypowiada przypuszczenia tak skryte i zarazem naznaczone wątpliwościami? [...] Przy oknie znajduje się jedynie pani Ramsey i James; nie może to być nikt z nich obojga, a także nie może to być ów narrator bezosobowy, owi *people*, którzy dochodzą do głosu w następnym akapicie” (*Brązowa pończocha*, w: E. Auerbach *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze zachodu*, przeł. Z. Żabicki, Prószyński i Spółka, Warszawa 2004, s. 506-507). Auerbach decyduje się na personę autora, odrzucając możliwość, że oto „weszła kolejna jaźń”.

kończy korowód masek przed przybyciem *siebie* Kapitańskiego, również przypomina latarnię, wspierając swym światłem to, co racjonalne:

Znam się na uprawach. Lecz (tu weszła inna jaźń, omiatając szczyty jej umysłu niczym promień latarni morskiej) Sława! (Zaśmiała się.) Sława! Siedem wydań. Nagroda. (s. 255)

Monolog Orlandy, gdy samochód znalazł się przed „wjazdem na dziedziniec, na który przybywała przez wiele stuleci” (s. 257), kończy się, jak wspominałam, milczeniem. Przyczyna powstrzymania głosu/głosów zostaje rozpoznana w ekonomii działania jaźni: „Gdy ludzie mówią na głos, jaźnie (których może być więcej niż dwa tysiące) świadome są rozłączenia i próbują się porozumieć, ale kiedy wreszcie nawiązują kontakt, nie ma już nic więcej do powiedzenia” (tamże). Tak więc stan, w którym „*siebie* mówi do *siebie*”, jest stanem twórczym, a co interesujące – zarówno generującym, jak i generowanym przez mówienie. Twórczość jest więc pochodną nieskoordynowania dostępnych *siebie*, pozwala je uzgadniać. W momencie, gdy osiągną *unisono*, gdy wewnętrzna orkiestra zostanie wreszcie zestrojona, gdy rozproszone elementy wejdą w kontakt, gdy „ześrodkują się”, „scala” – „nie ma już nic więcej do powiedzenia”. Można ten moment interpretować jako „porażkę”<sup>24</sup>, można jednak w nim dostrzec inny potencjał. W tym stanie, przypominającym buddyjskie pochłonięcie umysłu przez Atmana, Orlanda jest samym bytem: „na wszystko to – drzewa, sarny, darń – pa-trzyła z najwyższą satysfakcją, tak jakby umysł jej stał się płynny i opływał wszystkie rzeczy i zamykał je w sobie” (tamże). W ten sposób koncepcja *self*, dialogiczna (w sensie Bachtinowskim) lub teatralna (bliska relacyjnym propozycjom Meada czy Goffmana), kończy się w – jak sugerowała Louise A. Poreski<sup>25</sup> – mistycznym roztopieniu w wszechrzeczy, idealnej, płynnej koniunkcji ze światem: zespolenie jaźni tworzy byt współlistotny z niedostępnym, niepewnym – realnym. Dzieje się to w takich samych warunkach, jakie zadekretuje pięć lat później ostatecznie niepozorny fragment z *Flusha* – gdy zapadnie milczenie.

Pytanie zadane w *Nienapisanej powieści* (która, nawiasem mówiąc, bywa interpretowana jako kpina z XIX-wiecznych teorii odczytywania osobowości

24 E. Hawkes *Virginia Woolf's Magical Gardens of Women*, w: *New Feminist Essays on Virginia Woolf*, ed. J. Marcus, University of Nebraska Press, Lincoln Mall 1981, s. 314.

25 Por. L.A. Poreski *The Elusive Self...*

z fizjonomii, ale także z freudyzmu<sup>26</sup>), rozważane w *Orlando*, wróciło w twórczości Woolf jeszcze przynajmniej raz. W trzecim rozdziale powieści *Fale* z 1933 roku *self* (jaźń w tłumaczeniu Lecha Czyżewskiego<sup>27</sup>) staje się przedmiotem rozważań, uszczegóławiających kwestie zarysowane w *Orlando*. „Czym jestem” – kwestia zajmująca Bernarda w czasach studenckich, orientuje cały monolog w stronę problemu tożsamości. Istotnym *novum* w tym wykładzie o jaźni jest niewielka korekta tradycyjnego w tym względzie pytania: nie chodzi o to, *kim* – ale *czym* jestem. Ludzie wokół Bernarda, kamienne płyty, starodawna kaplica i wschodzący nad nią księżyc „rozbrzmiewają” w takt jego kroków – rezonują z nim, aż staje się jasne, że „nie jest prosty i pojedynczy, lecz złożony i wieloraki” (s. 50) – przy czym składniki tej hybrydy niekoniecznie są wyłącznie ludzkie. „Zmienność” i „nieuchwytność” Bernarda są jasno wyłożone już nie tyle w języku teatru, co w ekonomii performansu, a wyjaśnienia przypominają sceny z *Nienapisanej powieści*:

nie rozumieją, że muszę dokonywać różnych zmian, muszę osłaniać wszystkie wejścia i wyjścia kilku różnych ludzi, którzy na zmianę grają rolę Bernarda. Niezwykle mocno reaguję na otoczenie. Nie potrafię czytać książki w przedziale pociągu nie zastanawiając się: czy to przedsiębiorca budowlany? Czy ona jest nieszczęśliwa? (tamże)

Hybrydalność struktury jaźni nie jest jednak efektem dekonstrukcji i rozpadu. Jak wspominałam na początku tego rozdziału, Woolf buduje sytuację dwuwektorową: rozpad jest równoważony scalaniem. W scenie, która jest echem oczekiwania Orlandy na przybycie jaźni prawdziwej, Bernard formułuje paradoksalne prawo scalonego rozczłonkowania:

Ty rozumiesz, ty, moja jaźń, która zawsze zjawiasz się na wezwanie (dręczącym przeżyciem byłoby wołać bez skutku, uczyniłoby to pustkę w środku nocy i tłumaczy wyraz twarzy starców w klubach – oni już zaniechali wzywania jaźni, która się nie zjawia), ty rozumiesz, że to, co mówiłem dziś wieczorem, określa mnie tylko powierzchownie. Pod spodem i w chwili, kiedy jestem najbardziej zróżnicowany, jestem również scalony. (s. 50)

26 J. Briggs, *Reading Virginia Woolf*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2006, s. 35.

27 V. Woolf *Fale*, przeł. L. Czyżewski, Wydawnictwo Waclaw Bagiński, Wrocław 1998. Strony kolejnych cytatów będę podawać bezpośrednio w tekście głównym.

Trzeci rozdział *Fal* jest swego rodzaju traktatem na temat „jedności w wielości”. Woolf – czego dowodem są zapisy w listach – konstruowała całą powieść jako rodzaj wariantowej struktury dotyczącej pojedynczej osoby:

Ale rzeczywiście chodziło mi o to, że w jakiś niejasny sposób jesteśmy tą samą osobą, a nie oddzielnymi ludźmi. Sześć postaci miało być jedną. Sama się starzeję – w przyszłym roku skończę pięćdziesiąt lat; i coraz bardziej czuję, jak trudno jest zebrać siebie w jedną Virginie; nawet jeśli ta specjalna Virginia, w której ciele żyję, w tej chwili jest silnie podatna na wszelkiego rodzaju oddzielne uczucia.<sup>28</sup>

Jeśli konstrukcję powieści rozumieć w powyższy sposób, to głos słyszany w obrębie rozdziału (Bernard, przez chwilę Neville) jest bytem nie tyle rozbitym, co „rozmnożonym”<sup>29</sup>: „Czasami nie poznaję siebie, ani nie wiem, jak zmierzyć i nazwać, i policzyć ziarna, które składają się na to, czym jestem” (s. 54). Ten „nadmiar istnienia” przybiera momentami charakter spektralny: „moja prawdziwa jaźń odrywa się od przybranej” (s. 52), „coś mnie teraz opuszcza, coś ze mnie wychodzi na spotkanie zbliżającej się postaci” (s. 54). W *Falach* ów rozmnożony, uwolniony byt, to niejasne „coś”, wyraźniej niż w *Orlando* zyskuje topograficzną niezależność, zdolność przemieszczania się między innymi empirycznymi bohaterami w danej przestrzeni i czasie. W 1928 roku mogło się jeszcze wydawać, że jaźń bytują nie „w świecie”, ale w samej Orlandzie, która wywołuje je „na powierzchnię”, ze „stosu”, w którym zostały starannie ułożone przez Kluczowe *siebie* operujące wewnątrz naturalnego „kontenera” – ciała. W *Falach* podkreślona została ich niezależność od wszelkiej fizyczności: *siebie* to niby-duchy, wolne i nieograniczone zasadami fizyki, ich natura została zasugerowana w krótkim, nie całkiem jasnym, okrzyku Orlandy: *haunted!* „nawiedzona!” (s. 256)<sup>30</sup>:

28 List do G.L. Dickinsona z 27 października 1931. (V. Woolf *The Letters of Virginia Woolf. Volume IV: 1929-1931...*, s. 397). Por. E. Warner *Virginia Woolf, The Waves*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, s. 83. Wersja w polskim tłumaczeniu: *Pokrewne dusze...*, s. 395.

29 Możliwa jest szersza analiza literackich realizacji zjawiska multiplikacji i „osobowości mnogiej” w modernizmie – por. interesującą analizę pisarstwa Pessoai Arkadiusza Żychlińskiego (*Głowa pełna głosów, Pessoa i Dennetta koncepcje jaźni*, „Teksty Drugie 2011 nr 3).

30 To trafniejszy przekład niż „Opętana!” Bieronia – s. 214: wkroczenie jaźni u Woolf ewidentnie nie ma charakteru „wrogiego przejęcia” czy konfliktu. Ciało Orlandy jest raczej *odwiedzane* przez jej jaźń.



Jak potok skaczący ponad głazami, uderzający brutalnie o stare drzewa, chór przelewa się wspaniałym bezwładem na oślepy ponad przepaściami. Pędzą, galopują, za psami, za piłkami, pochylają się rytmicznie, przylepieni do wiosła jak worki mąki. Wszystkie różnice zacierają się – zachowują się jak jeden człowiek. (*Fale*, s. 59)

„Chór” jest określeniem, które precyzuje płaszczyznę kontaktu ze sferą *siebie*: poczucie rozmnożenia nie dotyczy ciała, wrażeń taktylnych, haptycznych czy wzrokowych. Rozpoznanie jaźni – jak w *Orlando* – odbywa się w sferze audialnej. To głosy. Duchy-głosy w kolejnym fragmencie zostaną opisane podobnie, jak niegdyś wyobraził je sobie Brzozowski – jako chór „usłużnych skrzatów”, błaznujących istotek, „elfi ród istotek przenikliwych i bystrych, uśmiechniętych i jasnowidzących” z eseju *Charles Lamb* – rozpoznawany w dźwiękach otoczenia:

Jakże miło jest zaciągnąć story i nie dopuszczać niczego z zewnątrz, czuć, jak wracają z mrocznych zakamarków, w których się schronili, ci wynędzniali mieszkańcy, usłużne skrzaty, które on swą przytłaczającą siłą zapędził w ukrycie. Szydercze, uważne duszki, które nawet w krytycznym momencie, w decydującej chwili wszystko za mnie obserwowały, teraz tłumnie wracają do domu. Dopełniony przez nie jestem Bernardem, jestem Byronem, jestem tym, tamtym i jeszcze kimś innym. Zaciemniają powietrze i jak dawniej wzbogacają mnie swoimi błazeństwami, uwagami i zasnuwają parą doskonałą prostotę tamtej chwili wzruszenia. Bo we mnie jest więcej różnych jaźni, niż sądzi Neville. Nie jesteśmy tak mało skomplikowani, jak by – dla zaspokojenia własnych potrzeb – życzyli sobie tego nasi przyjaciele. (s. 58-59)

Wielość w pozycji podmiotu – rozproszenie – jest u Woolf paradoksalnie *warunkiem* jedności. Jestem *sobą* dopiero wtedy, gdy zostanę *dopełniona* przez inne jaźnie. Jestem złożeniem, sumą, ruchem, w którym „wszystkie różnice zacierają się”. Gdy *zachowuję* się jak jeden człowiek – nie jestem bynajmniej *pojedyncza*. Poprawnym określeniem jest słowo: *scalona* – to ono jest stawką, a warunkiem jej wygrania jest *zróznicowanie*. To literacki wariant teorii pluralnego-pojedynczego, uprzedzający pojawienie się filozofii znajdującej pełny wyraz w koncepcji *singulier pluriel* Jeana-Luca Nancy’ego, w której *siebie* jest terminologicznym narzędziem potrzebnym do nowego ujęcia kwestii podmiotu w czasach, w których idea solipsyzmu jest nie do utrzymania.

To nowe rozumienie podmiotu nie wyłącza go już z „bycia z”, ustanawia go jako jednostkę „uwspólnotowionioną”. *Self* Woolf, jak i *soi* Nancy’ego krytycznie opracowuje możliwość pomyślenia opozycji *ja/inny*<sup>31</sup>.

#### 4. Performanse siebie, pętla autopojezy (Maturana, Fischer-Lichte)

Wspominałam powyżej, że teoria jaźni u Woolf korzysta z modelu teatru w tej mierze, w jakiej uruchamiana jest metafora sceniczności, quasi-scenariuszowy zapis, wyznaczana jest rola reżysera (*Key self*) i podkreślana kwestia interakcji aktorów. W *Falach* scena wydarzenia, jakim jest nadejście i rozmowa jaźni, otrzymuje nico zmienioną formułę:

Lubię spoglądać między ramionami ludzi [...]. Którym z tych ludzi jestem? To w tak dużym stopniu zależy od pokoju (s. 53); Jak osobliwie człowiek zmienia się przez pojawienie się przyjaciela. [...] A jednak jakie to bolesne, kiedy nas sobie ktoś przypomina, kiedy nas umniejsza, gdy coś fałszuje naszą jaźń, miesza ją, czyni częścią innej.<sup>32</sup> (s. 54)

Osiągnięcie stanu różnicowania jest opisywane w *Falach* w wyraźnie interakcyjny sposób: to reakcja innych współkształtuje stan *siebie*. Wzajemne relacje jaźni tu wyraźnie przeniosły się do pre-Goffmanowskiego „teatru życia codziennego”. Jaźń wchodzi w relacje nie tylko z instancjami podobnymi jej samej, ale również odważniej, częściej niż w *Orlando*, z przestrzenią (kulisy – pokój) i z innymi ludzkimi aktorami:

Bernard wśród ludzi musuje, w wąskim gronie jest skryty. Tego właśnie nie rozumieją, bo z pewnością rozmawiają teraz o mnie, mówią, że im się wymykam, że jestem nieuchwytny. Nie rozumieją, że muszę dokonywać różnych zmian, muszę osłaniać wszystkie wejścia i wyjścia kilku różnych ludzi, którzy na zmianę grają rolę Bernarda. (s. 50)

31 „W najbardziej klasycznych ujęciach [terminu – R.S.] podmiot nie tylko zakłada swą odrębność od przedmiotów swojej reprezentacji lub twórczości, przyjmuje ponadto swą odrębność od innych podmiotów”, J.-L. Nancy *Being Singular Plural*, Stanford University Press, Stanford, 2000, s. 40.

32 W tym fragmencie jedyń raz tłumacz oddał *self* jako „ja”. Wprowadzam na powrót porzucony termin.

Obraz sceny wewnętrznej był zazwyczaj interpretowany w granicach „praktyk introspekcji” (jako wariant *siebie* dialogicznego lub ewentualnie narracyjnego<sup>33</sup>). „Prawdziwe *siebie*” było efektem kumulacji innych *self*, a budowane relacje dotyczyły elementów o tej samej morfologii. W *Falach* jaźń zostaje skonfrontowana z tym, co istnieje na zewnątrz „kontenera”, z tego powodu jej stan i cechy będą opisywane inaczej. Narracja Woolf przestaje być polifonią ludzkich głosów: przeobrażanie się jaźni jest wywołane i stymulowane reakcją publiczności i warunkami przedstawiania. „Granice między postaciami, postaciami a światem poza-ludzkim – pisała jedna z obserwujących tę zmianę krytyczek – pojawiają się i znikają, przy czym ich znaczenia są negocjowane, jednocześnie poważnie, ironicznie lub żartobliwie, rozbijając konwencjonalną, monologicznie budowaną narrację *siebie*”<sup>34</sup>. Tę strategię budowania postaci, swego rodzaju performatywny i antyesencjonalny manifest, chcę czytać jako radykalne wystąpienie przeciwko XIX-wiecznemu idealistycznemu dyskursowi autentyzmu i wierze w możliwość rozwiązania problemów z rozumieniem tożsamości za pomocą koncepcji esencjonalistycznych. Równałoby się to protestowi przeciwko wyczerpanemu modelowi solipsystycznemu (stabilny stan wyodrębnienia, „zamknięcia *siebie* w *sobie*”) i opowiedzeniu się po stronie koncepcji dynamicznych, relacyjnych, otwartych, „wytwarzających”.

Zakładam więc, że kluczowe dla teorii *siebie* u Woolf są kategorie mnogości i interakcji, właściwość chwilowości i nieoczekiwanego „pojawiania się jaźni” (sytuacyjność), podatność na zmianę inicjowaną przez aktorów, dlatego być może skuteczną drogą analizy tej konstrukcji byłoby odwołanie do szczególnej teorii teatru, jaką jest teoria performansu. Chciałabym przyglądać się jaźni u Woolf, zakładając, że mamy do czynienia z sytuacją, w której scena płynnie przenosi się z wnętrza na zewnątrz ciała postaci – tekstowego aktora, i organizowana jest *ad hoc*, w wyniku nieprzewidywalnych i zaskakujących relacji z otoczeniem. Celem byłoby określenie charakteru źródłowej akcji w organizowaniu tak rozumianego *siebie*.

Erica Fischer-Lichte w dobrze znanej w Polsce *Estetyce performatywności*<sup>35</sup> przeanalizowała w szczególności moment zwrotnego sprzężenia między

33 Opowiadanie *siebie* (*narrative self*), diegetyczne *siebie* rozumiane jako „konglomerat momentów percepcyjnych” Woolf jest przedmiotem analizy Eleny Gualtieri w: *Virginia Woolf's Essays: Sketching the Past*, St. Martin's Press, New York 2000, s. 49.

34 Por. R.J. Fand *The Dialogic Self: Reconstructing Subjectivity in Woolf, Lessing, and Atwood*, Associated University Presses, London 1999, s. 41.

35 E. Fischer-Lichte *Estetyka performatywności*.

aktantem i jego otoczeniem. Performans, „przedstawienie *live*, którego istotę określa cielesna współobecność aktorów i widzów, stwarza autopojetyczna pętla feedbacku” – pisała<sup>36</sup>. Autopojetyczność jest terminem wyprowadzonym z teorii chilijskiego filozofa Humberto Maturana, który w swoich badaniach nad biologicznymi aspektami poznania zaproponował (we współpracy z Francisco Varelą) koncepcję autopojezy w miejsce niesatysfakcjonujących go terminów „cyrkularnej organizacji” i „systemów auto-referencjalnych”. Autopojeza to zdolność żywych systemów do korzystania ze zwrotnej, refleksywnej informacji w akcie swego wytwarzania. „Autopojeza charakteryzuje żywe systemy jako autonomiczne organizacje, które mogą być wyodrębnione jako złożone jednostki jedynie poprzez relacje z sąsiadującym otoczeniem”<sup>37</sup> – pisał Maturana. Wedle tego ujęcia organizmy są w nieustannej interakcji i wszystkie ich społeczne relacje mają znaczenie w akcie autopojezy, czyli innymi słowy – tworzenia-*siebie*. U Fischer-Lichte samostwarzanie się performansu wymaga tego, co właściwie jest wpisane już w termin autopojezy w rozumieniu Maturana: informacji zwrotnej (*feedback*), która natychmiast wpłynie na kształt przedstawienia. W ten sposób wytworzą się nowe warunki dla interakcji tych samych, a jednak już zmienionych wzajemnym zetknięciem się aktorów: nowe środowisko wywoła kolejną interakcję i przesłanie następnej wiadomości – tak wytworzy się pętla (*loop*), „cyrkularna organizacja” zdarzenia.

Zjawisko jaźni, tak jak jest opisywane przez Woolf, ma bez wątpienia podobny charakter sprzężonego, zapętlonego procesu sytuacyjnej *poiesis*. Społeczne funkcjonowanie Bernarda to efekt „wzajemnego postrzegania się i bycia postrzeganym”<sup>38</sup> – zwrotnego szacowania się, wpływania na siebie, wytwarzania coraz to nowej kontekstualnej sytuacji, reorganizującej i zmieniającej stan „wielości w jedności”. Ta zwrotna pętla przekazywanych informacji, tworzonych w chwilowych układach wpływów, zależy od „zaangażowania wszystkich uczestników” (świadomego bądź nieświadomego, będącego efektem samej tylko obecności – dodałaby Woolf), którzy w ten sposób wywierają na „przedstawienie” wpływ, sami się mu również poddając w procesach obustronnego oddziaływania<sup>39</sup> („Zostać zacieśnionym przez

36 Tamże, s. 110.

37 H.R. Maturana, F.J. Varela *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*, D. Reidel Publishing Company, Boston 1980, s. XXIII.

38 E. Fischer – Lichte, *Estetyka performatywności*, s. 119.

39 Por. Tamże, s. 79.

kogoś innego w pojedyncze istnienie – jakie to dziwne” – *Fale*, s. 58; „Jak osobliwie człowiek zmienia się przez pojawienia się przyjaciela” – s. 54). Trudno przy tym oszacować, która z obserwowanych instancji jest widzem, która aktorem: tradycyjny podział na podmiot i przedmiot przedstawienia, jak w performansie, ulega zatarciu<sup>40</sup>.

Przedstawiony w *Orlando* i *Falach* proces interakcji jaźni między sobą i z elementami wobec nich innorodnymi (słowo „zewnętrzny” nie byłoby ścisłe) ma, podobnie jak performans, „charakter otwarty i dlatego nie sposób przewidzieć, do jakiego efektu końcowego doprowadzi”; jest częścią „systemu, którego działania nie można ani przerwać, ani nim sterować za pomocą jakichkolwiek strategii inscenizacyjnych”<sup>41</sup>. Faktycznie, próby przejęcia przez Orlandę funkcji reżysera są nieudane: aktorzy spektaklu nadchodzą wedle nieoznaczonej reguły. Przedstawienia jaźni nie da się zatem zaplanować – pełna kontrola, tak jak w przypadku performansu, jest niemożliwa<sup>42</sup>. Aktorzy w interakcji reorganizują nieustannie sposoby działania, charakter sceny, na kształt której wpływ ma również zmieniające się dynamicznie otoczenie, w czym ujawnia się kolejna cecha performansu: ciągła przemiana, wskazywana przez Fischer-Lichte jako „podstawowa kategoria estetyki performatywności”<sup>43</sup>.

Tak więc figurę niezdeteminowanego podmiotu Woolf można ostatecznie rozumieć jako próbę filozofii „mnogiej pojedynczości”, wytwarzanej w efekcie interakcji czynników wewnętrznych i zewnętrznych, ludzkich i nie-ludzkich, których nieoczekiwana nagłość, nieprzewidywalny efekt dają stan ciągłej zmiany, wpływającej w sprzężeniu zwrotnym na ów dziwny, nieoczywisty podmiot, który należałoby raczej rozumieć nie tyle w trybie ontologicznym, co epistemologicznym: jako czasownik, nieustanne „podmiotowanie”. *Siebie* Woolf jest performowaniem na scenie, której warunki podlegają ciągłej zmianie. *Self* jest więc otwarte na przyjmowanie zwrotnej informacji i na rekonfigurację. Tworzenie-*siebie* Maturany/Fischer-Lichte wyjaśnia w planie poznawczym społeczny proces opisywany niegdyś przez Greenblatta<sup>44</sup>. Jego

40 Tamże, s. 62.

41 Tamże, s. 60.

42 Tamże, s. 79.

43 Tamże, s. 79.

44 S. Greenblatt *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago University Press, Chicago 1980.

*self-fashioning*, działanie obserwowane ze względu na spodziewany jego skutek, można krytykować za ukryty w tej koncepcji teleologizm: autopojeza, definiowana zaledwie kilka lat wcześniej<sup>45</sup>, pozwala na korektę. Tworzenie-*siebie* w ujęciu Woolf to celebrowanie związania, wspólnotowości, otwarcia na innych, podejmowana wciąż na nowo, jak niekończące się, powtarzalne, nawracające się, rekursywne zadanie, konieczne dla podtrzymania egzystencji, a więc szczególnie istotne, a nawet krytyczne dla dobrostanu jednostki. I zarazem jako teoria – nowatorskie, będące wyzwaniem dla dominujących dyskursów tożsamości: „wbrew temu, do czego chciałyby nas przekonać tradycja filozoficzna – nie każda repetycja musi być z natury ślepa i bezmyślna, nie każda zależność patologiczna i niszcząca”<sup>46</sup>.

---

45 *Autopoiesis and Cognition: the Realization of the Living* Maturany została opublikowana w 1973 roku.

46 A. Bielik-Robson *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Universitas, Kraków 2000, s. 49.

## Abstract

---

### Roma Sendyka

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

*Unifying the Self (Autopoietic Feedback Loops, Two Thousand Consciousnesses and Virginia Woolf)*

To reconstruct Virginia Woolf's 'rescue theory of the self,' Sendyka focuses on the concept of the self in two novels, namely *Orlando* (1928) and *The Waves* (1931). Woolf responds to the modern problem of split or non-centralized consciousness, exploring how in this situation a sense of identity can be maintained. To understand the functioning and coexistence of many selves, Sendyka proposes the notion of the scene, or rather performance. Erika Fischer-Lichte's theory of performativity, especially the concept of the 'autopoietic feedback loop' allows to better grasp the course of internal relations between 'multiple consciousnesses' as staged by Woolf. Another useful notion is Humberto Maturana's theory of autopoiesis, also used by Fischer-Lichte. What is at stake for Woolf is an understanding of the self as a being that is multiple or 'most differentiated' and unified at the same time.

### Keywords

---

ego, self, Virginia Woolf, *Orlando*, *The Waves*, performativity, autopoiesis, feedback loop