

## Tożsamość dziś: narracyjna? dialogowa? performatywna?\*

ABSTRACT. Partyga Ewa, *Tożsamość dziś: narracyjna? dialogowa? performatywna?* [Identity today: narrative? dialogical? performative?]. „Przestrzenie Teorii” 10. Poznań 2008, Adam Mickiewicz University Press, pp. 63-73. ISBN 978-83-232-1946-0. ISSN 1644-6763.

Crisis of disembodied and disengaged subject, reduced to Cogito and perceived in terms of substance and essence, contributed to the emergence of multiple, both modern and postmodern, propositions of describing how the Self, rendered now as an uncertain and dispersed entity, is constituted, negotiated or constructed. This article discusses three types of identity concepts popular in contemporary humanities, all of them accentuating the relational character of the self: the narrative or storied Self, the dialogical Self and the performative Self. The discussion focuses on the usefulness of the categories of drama and dialogue as the tools in re-thinking the question of the de-centered Self and its identity.

Moje rozważania na temat możliwości owocnego powiązania problematyki podmiotowości i tożsamości z kategoriami dramatyczności i dialogowości są zakorzenione w praktyce interpretacyjnej, w szczególności zaś w próbach reinterpretacji dramatów Ibsena. Zygmunt Bauman w niedawnej rozmowie z Benedetto Vecchim, poświęconej w całości zagadnieniu tożsamości, przywołał właśnie jeden z dramatów Ibsena jako lekturę obowiązkową dla wszystkich, których kwestia tożsamości obchodzi. „*Peer Gynt* sztuka wydana w 1867 roku, powinien dziś zostać uważnie przeczytany i przemyślany przez każdego, wprawionego w zakłopotanie i zaniepokojonego nieuchwytnością tożsamości, czyli w istocie przez nas wszystkich. W jej treści są bowiem wyłożone i proroczo zapowiedziane wszystkie dzisiejsze kłopoty”<sup>1</sup> – kłopoty z tożsamością oczywiście. Do słów Baumana dodałabym, że cała dramatyczna twórczość Ibsena jest zapisem kłopotu z tożsamością i prób znalezienia jakiegoś ratunku. Dlatego też każda ze sztuk Ibsena ukazuje się w całkiem nowym świetle, gdy zadajemy jej pytania inspirowane różnymi koncepcjami podmiotowości i tożsamości, które od przeszło stu lat konkurują ze sobą.

\* Artykuł jest rozszerzoną wersją referatu wygłoszonego na Interdyscyplinarnej Konferencji Naukowej *Dramatyczność i dialogowość w kulturze* zorganizowanej przez Pracownię Estetyki Literackiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza i Zakład Teorii Literatury i Poetyki Uniwersytetu Warszawskiego, Kołobrzeg 16–19 października 2007 r.

<sup>1</sup> Z. Bauman, *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*, przeł. J. Łaszcz, Gdańsk 2007, s. 84.

Każdy z tekstów teatralnych Ibsena czytać można jako artystyczne świadectwo kryzysu tradycyjnego, wyłonionego przez myśl nowożytną podmiotu, który, upraszczając rzecz, jest bytem o charakterze substancjalnym i esencjalnym, istniejącym przed kulturą i językiem, danym sobie w sposób transparentny i bezpośredni, poznającym siebie i świat zewnętrzny<sup>2</sup>. Figura podmiotu rodzi się na przecięciu zdolności do samostanowienia i zdolności do autorefleksji – podmiot jest podłożem, podstawą swoich działań i myśli, odpowiedzialnym i świadomym<sup>3</sup>. Kryzys wiąże się z tym, że, jak wiadomo, kartezjańskie Cogito, które jest modelem tej tradycyjnej podmiotowości, zajmuje wprawdzie wyjątkowe i nadrzędne miejsce w świecie, ale płaci za to wysoką cenę: ekspansja sfery kognitywnej prowadzi do utraty kontaktu z emocjami i ciałem, a radykalne oddzielenie sfery podmiotowej od przedmiotowej powoduje z kolei utratę poczucia uczestnictwa i pełnego zanurzenia w świecie rozumianym jako całość. To oczywiście bardzo schematyczne ujęcie dawniejszych przygód podmiotu, w którym kartezjańskie Cogito jest schwarzcharakterem i chłopcem do bicia zarazem, a także wygodną trampoliną dla kolejnych koncepcji. Warto może więc przypomnieć, że gdy Małgorzata Kowalska<sup>4</sup> zestawiała najróżniejsze filozoficzne sposoby rozumienia tego, czym jest podmiot – koncepcje zarówno dawniejsze (od Kartezjusza właśnie poczynając), jak i całkiem współczesne, ułożyła je w efektowne pary wyraźnych opozycji, by ukazać stopień skomplikowania owych przygód podmiotu i fakt, że zawsze był pojęciem nieredukowalnie wieloznacznym i ambiwalentnym. Znalazła także wspólny mianownik wszystkich najważniejszych propozycji rozwiązania problemu, to znaczy relacyjność: podmiot jest najczęściej ujmowany jako relacja z czymś innym – owo coś może być najrozmaiciej definiowane, może to być inny podmiot, Bóg, byt, ciało, zmysłowość, nieświadomość. Podmiot był więc i jest więc systemem relacji, siatką napięć.

Współczesne koncepcje podmiotowości wyróżniałoby zatem nie tyle wskazanie owej relacyjności, ile zaakcentowanie jej agonicznego charakteru, który sprawia, że podmiot objawia się jako zdecentrowany. Zarazem zaś w im pełniejszym świetle ukazane zostaje zdecentrowanie podmiotu, tym bardziej nasila się potrzeba myślenia o tożsamości –

<sup>2</sup> Zwięzłą charakterystykę figury nowożytnego podmiotu daje m. in. Andrzej Zawadzki. Por. A. Zawadzki, *Autor. Podmiot literacki*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków 2006.

<sup>3</sup> Zob. A. Renault, *Inność tożsamego. Od dynamiki równości do problemu tożsamości*, w: *Podmiotowość i tożsamość*, red. J. Migasiński, Warszawa 2001; tegoż, *Era jednostki: przyczynek do historii podmiotowości*, przeł. D. Leszczyński, Wrocław 2001.

<sup>4</sup> Zob. M. Kowalska, *Dialektyka podmiotu*, w: *Podmiotowość i tożsamość*, red. J. Migasiński, Warszawa 2001.

pozytywnego albo negatywnego – myślenia o tożsamości jako zadaniu czy projekcie albo jako pułapce. Problem tożsamości staje się bowiem problemem dopiero wtedy, gdy podmiot zostaje ujęty jako dynamiczna przestrzeń pewnego dramatu, opartego na jawnym bądź skrytym konflikcie, bądź też na niemożliwych do ustabilizowania relacjach, dramatu, obnażającego napięcie między rozmaitymi biegunami do tego stopnia, że doświadczenie siebie staje się rodzajem dramatycznej próby. Najmocniej akcentuje to chyba psychoanaliza, która jako pierwsza tak wyraźnie uwypukliła rozszczepiony charakter podmiotowości, że za podstawowe doświadczenie podmiotu uznała konflikt, współzawodnictwo i rywalizację, pragnienie i porażkę. Ale także w rozmaitych socjologicznych ujęciach podmiotowości, od interakcjonizmu symbolicznego<sup>5</sup> i podziału na ja podmiotowe i ja przedmiotowe poczynając, krystalizacja podmiotowości jest wydarzeniem dramatycznym albo wydarzeniem teatralnym. W ujęciu klasyków interakcjonizmu symbolicznego, ja podmiotowe musi bronić jaźni przed całkowitym przechwyceniem przez ja przedmiotowe (czyli przez rozmaite „się”). U Goffmana, którego propozycje zapowiadają wyraźnie wrażliwość ponowoczesną, performatywne „ja” jest teatralnym efektem, a jego konstruowanie polega na manipulowaniu wrażeniem tak, by ów efekt zyskał wiarygodność. Najogólniej rzecz ujmując, dramatyczny charakter nadaje tożsamości przede wszystkim to, że, jak słusznie przypomina Barbara Skarga<sup>6</sup>, nie ma pytania o tożsamość, także i tożsamość podmiotu, dopóki w jej horyzoncie nie pojawi się inność, która tożsamość zarówno od zewnątrz, jak i od środka rozsadza. Inność, która podmiot przenika i konstytuuje, należy do wielu różnych porządków, więc i podmiot musi być wieloraki i mnogi. Dramatyzując samą nazwę „tożsamość”, można więc mówić nie tyle o tożsamości jako takiej, co o dramatycznej grze o tożsamość między To a Samo.

We współczesnej kulturze, która w myśleniu o podmiocie i o sposobach doświadczenia siebie akcentuje cielesność, czasowość, zmienność, sytuacyjność i kontekstualność, najbardziej rozpowszechnione wydaje się przekonanie, że podmiot jest samoprzekształcającą się praktyką, podmiotowa tożsamość zaś bardziej się wydarza i staje niż jest. Kultura współczesna na wiele sposobów, w nowych warunkach, redefiniuje dramatyczny konflikt, w jakim podmiot zawsze się znajdował, pytając o tożsamość i szukając możliwości rozwiązania konfliktu między tym, co można określić jako tożsamość przypisaną i tym, co można określić jako tożsamość akceptowaną. Konflikty, który odnajdujemy już w *Królu Edy*-

<sup>5</sup> Zwięzłe omówienie zarówno psychoanalitycznych, jak i socjologicznych koncepcji jaźni znaleźć można w książce: A. Elliott, *Koncepcje „ja”*, przeł. S. Królak, Warszawa 2007.

<sup>6</sup> Zob. B. Skarga, *Tożsamość i różnica: eseje metafizyczne*, Kraków 1997.

pie, czytany nie jako tragedia losu, ale jako tragedia tożsamości<sup>7</sup>. W przypadku Edypa tożsamość przypisaną realizuje ciało (które zabija, popełnia kazirodztwo etc.), tożsamość akceptowana natomiast realizuje się w języku. Nowa tożsamość, ku której zmierza bohater tragedii Sofoklesa, nie będzie identyczna ani z tą, która mu była narzucona, ani z tą, którą sam sobie wyznaczył, ale zrodzi się ze spotkania dwóch separowanych od siebie porządków, porządku ciała i porządku języka. Różnica między przypadkiem Edypa i jego nowożytnych następców a przypadkiem bohatera współczesnego nie jest jednak tak wielka, jak by się mogło zdawać. Wprawdzie kiedyś tożsamość przypisana była tą wyznaczoną przez Boga czy bogów, przez los albo przez determinującą naturę, a dziś tożsamość odczuwana jako przypisana jest wyznaczana przez determinującą kulturę albo po prostu przez kontyngentny charakter doświadczenia. Ale już tożsamość akceptowana była zawsze projektem siebie – konstruowanym mniej lub bardziej świadomie, realizowanym z mniejszą lub większą determinacją. Rozwiązaniem konfliktu tożsamości także i dawniej nie musiało być wcale zaakceptowanie tożsamości przypisanej, ale odnalezienie płaszczyzny, w ramach której projekt tożsamości przypisanej i akceptowanej mogą zostać uzgodnione. Tyle że dawniej owa płaszczyzna mogła nabrać stabilnego charakteru dzięki oferowanym przez religię czy kulturę punktom orientacyjnym, dziś natomiast bardziej użyteczny od obrazu płaszczyzny będzie obraz elastycznej sieci lub ... dramatycznej bądź teatralnej sceny.

Wymienione w tytule przymiotniki – narracyjna, dialogowa i performatywna – nie wyczerpują oczywiście bogactwa (oraz nie oddają niuansów), jakie charakteryzuje dzisiejsze myślenie o podmiotowej tożsamości. Chciałabym jednak przypomnieć wybrane koncepty podmiotowości i podmiotowej tożsamości, które są tymi przymiotnikami określone, zadając przy tym pytanie, w jakim stopniu ujawnia się w nich opisany powyżej dramatyczny, bo wyczulony na agonicznie zabarwioną relacyjność i wydarzeniowość, charakter tego, co określamy jako tożsamość współczesnego podmiotu.

Pojęcie tożsamości narracyjnej ma wiele wariantów. Dlaczego kategoria narracji okazała się tak przydatną w myśleniu o podmiocie i tożsamości? Katarzyna Rosner, autorka próby podsumowania kariery tej kategorii we współczesnej humanistyce<sup>8</sup>, wiąże jej popularność z trzema

<sup>7</sup> Zob. E. Fischer-Lichte, *Signs of Identity. The Dramatic Character as "Name" and "Body"*, w: tegoż, *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*, Iowa City 1997.

<sup>8</sup> Por. K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2006. W rozdziale poświęconym związkowi kategorii narracji z problematyką tożsamości jednostki ludzkiej Rosner

sprawami. Po pierwsze, narracja jest uznawana za atrakcyjną strukturę rozumienia, poznawczą dyspozycję mentalną, która z życia przechodzi do sztuki (opozycyjną względem myślenia paradygmatycznego; jak pisała Hannah Arendt – „wyjawia znaczenie, ustrzegając się błędu definiowania go”<sup>9</sup>) – w takim ujęciu narracja służyć więc może także z powodzeniem rozumieniu siebie. Po drugie, kategoria narracji, ściśle związana z czasem, umożliwia dynamiczne ujęcie tożsamości, pomaga pomieścić w tożsamości podmiotu jego czasowość, a więc i zmienność. Po trzecie zaś narracyjne rozumienie umożliwia pomieszczenie w tożsamości również związków ze światem. Autonarracja – zbliżająca ku tożsamości czy stanowiąca gest jej konstruowania – nie jest opisem gotowego podmiotu, ale procesem wylaniania się tego podmiotu i sposobem jego istnienia. Narracyjne ujęcia tożsamości w sposób wyjątkowo dobitny uwypuklają bowiem fakt, że to, kim jestem, nie jest uprzednie względem mojego sposobu działania w świecie i względem mojej ekspresji, a także to, że – jak powiada Charles Taylor – podmiotem jest się tylko wśród innych podmiotów<sup>10</sup>. Te właśnie aspekty, akcentujące z jednej strony wydarzeniowość, z drugiej zaś relacyjność tego, co się określa ogólnie jako tożsamość narracyjną, uznać można za cechy, które nadają jej charakter dramatyczny. Nasze autonarracje z konieczności krzyżują się z narracjami innych, a punkty przecięcia bywają często ich najistotniejszymi węzłami konstrukcyjnymi, bo mogą zmienić bieg czy formę autonarracji. Tutaj warto raz jeszcze przywołać przykład Edypa, którego ku tożsamości wiedzie cudza opowieść, radykalnie sprzeczna z jego dotychczasowym samorozumieniem. Dla narratywistów drogą ku tożsamości jest właśnie słuchanie opowieści innych o nas, bo stajemy się sobą w odpowiedzi na spojrzenia innych i jesteśmy nie więcej niż współautorami naszych autonarracji. Nad konstytuującą się narracyjnie tożsamością nie sposób więc do końca zapanować, bo dialogowa interakcja wielu różnych narracyjnych głosów jest jej niezbywalną cechą. Narracyjnym koncepcjom tożsamości zarzuca się czasem linearność. Wydaje się jednak, że strategie uspojniania autonarracji (czyli sposoby konstruowania tożsamości) mogą być tak różne, jak różne są współczesne strategie opowiadania. Opowieść o sobie może powstawać w wyniku negocjacji z wieloma różnymi wzorcami tożsamości obecnymi w kulturze (dzięki istniejącym narracjom), a także w wyniku

---

omawia koncepcje MacIntyre’a, Taylora, Giddensa i Carra, podkreślając, że, jej zdaniem, propozycja Ricoeura w sposób odmienny traktuje pojęcie narracji.

<sup>9</sup> Cytat z tekstu H. Arendt o opowiadaniach Karen Blixen za: A. Cavarero, *Opowiedz mi moją historię*, „Pamiętnik Literacki” 2004, nr 3, s. 7.

<sup>10</sup> Por. Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, O. Latek i in., Warszawa 2001.

krzyżowania się różnych gatunków i stylów (które wiążą się z różnymi strategiami porządkowania wydarzeń i zamieniania ich w epizody). Najogólniej powiedzieć można, że strategie uspoźniania mogą być rozpięte między dwoma biegunami. Po jednej stronie znajdzie się wykorzystywana w psychologii koncepcja autonarracji jako opowieści o sobie, która reguluje nasze motywacje i sposoby kontrolowania działań tak, aby utrzymać spójność i niesprzeczność z otoczeniem, narracje innych są w nią wpisywane zgodnie z obowiązującymi regułami (choć te reguły mogą się zmieniać, a terapia oparta na tym rozumieniu tożsamości polega właśnie na uświadamianiu możliwości zmiany tych reguł, na pokazywaniu możliwości interpretacyjnych)<sup>11</sup>. Po drugiej zaś stronie znajdują się strategie autonarracyjne przypominające strategie narracyjne współczesnej literatury, które wyrzekają się stabilnego, sensotwórczego centrum i testują przede wszystkim swe obrzeża, redefiniując zarazem po wielokroć zasady spójności i wyłaniania się sensu. Stosowanie tego rodzaju strategii w autonarracji sprzyja oczywiście de-centracji czy eks-centracji podmiotu oraz bardziej dramatycznemu niż narracyjnemu rozumieniu tożsamości.

Koncepcja JA dialogowego ma także wiele różnych obliczy, w tym jednak wariacie, który chciałabym tu przywołać, wyrasta w znacznej mierze z narracyjnych ujęć tożsamości (wprowadzając w nie jeszcze silniejszy pierwiastek dramatyczny) oraz z inspiracji myślą Bachtina i Wygotskiego. W ujęciu Huberta J.M. Hermansa<sup>12</sup>, JA jest, jak pisze Małgorzata Puchalska-Wasył, „dynamiczną wielością względnie autonomicznych pozycji Ja (*I-position*)”<sup>13</sup>, między którymi Ja może się w miarę swobodnie przemieszczać; owe pozycje charakteryzowane są w tej koncepcji jako odrębne i inaczej umiejscowione, zabarwione afektywnie głosy, które współtworzą płynną strukturę JA, wchodząc w dialog ze sobą nawzajem. Hermans, wprowadzając dialog do struktury JA, wzmacnia zatem to, co nadaje jej charakter dramatyczny – wnosi do niej Innego (inni zajmują bowiem pozycje wewnątrz wielogłosowego JA) oraz przestrzeń i ruch (każdy głos jest bowiem usytuowany w przestrzeni i tylko

<sup>11</sup> Por. J. Trzebiński, *Narracja jako sposób rozumienia świata*, Gdańsk 2002; J. Bruner, *Kultura edukacji*, przeł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, Kraków 2006.

<sup>12</sup> Por. H.J.M. Hermans, H.J.G. Kempen, *The Dialogical Self. Meaning as Movement*, San Diego 1993.

<sup>13</sup> M. Puchalska-Wasył, *Nasze wewnętrzne dialogi. O dialogowości jako sposobie funkcjonowania człowieka*, Wrocław 2006, s. 16. JA (*self*) jest tu skomplikowaną strukturą, na którą składa się właśnie owo przyjmujące różne pozycje Ja (*I*) (tzw. Ja podmiotowe, poznające) i ja (*me*) (tzw. ja przedmiotowe, rozszerzone na wszystko, co można nazwać „swoim”). Hermans i Kempen reinterpretują tu podjęty przez klasyczną psychologię trop wytyczony przez Jamesa, określając Ja (*I*) jako autora, ja (*me*) jako aktora (por. H.J.M. Hermans, H.J.G. Kempen, op. cit., s. 45).

w przestrzeni możliwy). Sposobem istnienia tak rozumianego JA jest interakcja (wyobrażeniowa albo rzeczywista) między tymi głosami – interakcja, która może przybierać formę negocjacji, kooperacji, opozycji, konfliktu, zgody; interakcja, która czasem przebiega w sposób kreatywny i innowacyjny, czasem zaś jest powieleniem, powtórzeniem znanych schematów (bo dialog jest i otwarty, i zamknięty zarazem – innowacyjny i mechanistyczny jednocześnie). Problem tożsamości tego dialogowego JA to – jak w przypadku każdego zdecentrowanego podmiotu – problem uspoźnienia wielorakości i mnogości pozycji, inaczej usytuowanych w przestrzeni głosów. I właśnie proponowana przez Hermansa uspoźniająca strategia stanowi kolejny dramatyczny rys tego konceptu tożsamościowego. „Zdrowa” tożsamość bowiem to ta, dzięki której każdy z wielu współistniejących punktów widzenia (czy punktów mówienia), każdy z głosów może zachować swoją autonomiczność, a zarazem wejść w dialogową relację z pozostałymi głosami-pozycjami. W ramach tej propozycji terapia polega na polifonizacji, na zgłoszeniu głosów i udrożnieniu dialogowych relacji między nimi, nie na radykalnej hierarchizacji pozycji. Projekt tożsamościowy będzie zatem nieudany, gdy wewnętrzna dialogowość zostaje przekształcona w serię monologów, bez możliwości komunikacji między poszczególnymi punktami widzenia. W koncepcji Hermansa istnieje coś takiego jak „metapozycja”, zwana Self, z której widać JA jako całość. „Metapozycja” jest wykorzystywana jednak przede wszystkim do tymczasowego i elastycznego porządkowania głosów, działała tak, by poszczególni bohaterowie w nas, z których każdy chce swojej autonomii, utworzyli jakąś wspólnotę, coś, co Hermans nazywa „społeczeństwem umysłu”.

Koncepcja JA dialogowego różni się od narracyjnego rozumienia tożsamości większym wychyleniem w stronę akcji zamiast opowieści – wewnętrzne dialogi są raczej inscenizacją interakcji zmiennych punktów widzenia i mówienia niż porządkującą je narracją; ciągłość nie może tu być osiągnięta przez wchłanianie innych nitek narracji albo czynienie ich częścią większej spójnej struktury – bo to prowadziłyby do monologizacji; dramatyczny wymiar nadaje tej koncepcji także kluczowe dla niej pojęcie głosu oraz nacisk, jaki zostaje tu położony na wagę podtrzymywania wielogłosowości i dialogu dla powodzenia projektu tożsamościowego.

Pośród różnych ponowoczesnych konceptów tożsamości, określających wyznaczniki tego, co można określić jako tożsamość performatywną, chciałabym przypomnieć tu dwa: jeden – upatrujący pułapki w idei podmiotowości (a tym bardziej podmiotowej tożsamości), drugi – poszukujący pozytywnych aspektów tej idei w ponowoczesnym świecie. Za re-

prezentantkę pierwszego stylu myślenia uznać można Judith Butler. Jak wiadomo, Butler walczy z fundamentalistyczną fikcją zwaną podmiotem poprzez koncept performatywności płci, rozciągany na inne aspekty tożsamości. W tym ujęciu tożsamość (płciowa przede wszystkim, ale nie tylko) jest nieustannie produkowana przez sam proces powtarzania i powtarzalności – bez odniesienia do źródłowego wzorca; to co jest określane jako norma, ideał, model jest jedynie produktem niekończącego się cytowania norm i zachowań, a zatem jest zaledwie iluzją niezmienną, wewnętrznej substancji czy istoty. Propozycja Butler to daleko idąca krytyka polityki tożsamości jako takiej (Butler idzie tu w ślady Foulcaulta) – nie tylko postulat tożsamości płciowej, ale tożsamości jakiegokolwiek jest tu normatywną i niebezpieczną fikcją. Jedyną możliwą strategią uspołniającą tożsamościowe performanse byłoby nastawienie na efekt, jaki jest dzięki nim produkowany – tak jak to było już u Goffmana. Dobrym przykładem drugiego stylu myślenia o tożsamości jako performatywie może być koncept tzw. subiektywności pluralnej czy podmiotu transwersalnego Wolfganga Welscha<sup>14</sup>, czyli próba – jak to definiuje jeden z komentatorów – „określenia sensu podmiotowości przy założeniu, że u podstaw wszelkiej tożsamości znajduje się doświadczenie różnicy, nietożsamości”<sup>15</sup>. Tożsamość w ujęciu Welscha tworzy się nieustannie poprzez odrywanie się od utopii stabilnego „ja”, do której zwykliśmy się przywiązywać nadmiernie. Temu odrywaniu służy przede wszystkim otwarcie na przypadek oraz rezygnacja z bezwzględnej racjonalności i intencjonalności tożsamościowego projektu. Tożsamość jest tu po prostu bardzo praktycznym zadaniem spójnego przechodzenia między horyzontalnie nakładającymi się na siebie różnymi stanami, elementami, projektami i doświadczeniami – czyli między heterogenicznymi głosami, fragmentarycznymi opowieściami o sobie i świecie. „Integralność osoby zależy, czy jest ona zdolna dokonywać przejść między rozlicznymi konstrukcjami swej tożsamości”<sup>16</sup>. Tożsamość będzie zatem rozumiana tu w pierwszym rzędzie jako cnota mobilności – umiejętności różnorakiego kształtowania interakcji umożliwiającej połączenie części w taki sposób, by nie traciły swojej heterogeniczności. Drugim obliczem idei tożsamości u Welscha jest styl; oprócz interakcji, właśnie styl pozwala elastycznie łączyć części w pluralną całość. Zamiast projektu jakiegoś stabilnego JA,

<sup>14</sup> Por. W. Welsch, *Stając się sobą*, przeł. J. Wieteci, w: *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1998.

<sup>15</sup> R. Rogoziecki, *Podmiot transwersalny czy śmierć człowieka?*, w: *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, red. R. Kubicki, Poznań 1998, s. 149.

<sup>16</sup> W. Welsch, op. cit., s. 31.



które byłyby punktem dojścia w stawaniu się sobą, mamy projekt stylu poruszania się między fragmentami, stylu łączącego różne inscenizacje. Wydaje się, że teatralna terminologia może dobrze służyć opisowi koncepcji Welscha, skoro sam jako motto postulowanej przez siebie tożsamości wybiera cytaty z Fernanda Pessoa: „Jestem żywą sceną, po której przechodzą różni aktorzy, grający w różnych sztukach”<sup>17</sup>.

Dwudziestowieczną myśl o podmiotowej tożsamości przenika idea tożsamości jako zadania lub projektu, który może być na wiele sposobów określany, realizowany jest jednak zawsze (i to przede wszystkim różni go od tożsamościowych projektów dawniejszych) w ramach kultury, która jest kulturą ryzyka, pozbawioną bezspornych punktów orientacyjnych, a doświadczenie, które trzeba jakoś przekuć w formułę podmiotowej tożsamości, to doświadczenie niesamoistności. Gdy Bauman mówi o specyfice ponowoczesnej tożsamościowej układanki, podkreśla, że konstrukcja tożsamości nie polega na osiągnięciu z góry określonych celów najlepszymi metodami, ale na ustalaniu, jakie cele można osiągnąć za pomocą dostępnego materiału; współczesna gra o tożsamość nie jest więc grą, w której można odnaleźć albo narzucić reguły, umożliwiające osiągnięcie upragnionego celu, ale grą, w której o powodzeniu decyduje umiejętność określania celów możliwych do zrealizowania po akceptacji albo umiejętnej modyfikacji zastanych reguł.

Współczesne koncepcje podmiotowej tożsamości można podzielić na dwa obozy. Po jednej stronie mielibyśmy te, w których odległym horyzontem przygód zdecentrowanego podmiotu jest jakiś rodzaj zadomowienia się w sobie, ale taki rodzaj zadomowienia w sobie, w którym jest się u siebie wspólnie z innymi i w którym nie ulega redukcji różnica (przykładem takiego właśnie rozwiązania są choćby w propozycji Ricouera z *O sobie samym jako innym* czy tożsamość zróżnicowana podmiotu zaangażowanego Taylora); po drugiej stronie mielibyśmy zaś takie, których horyzontem byłoby raczej uporczywe niezadomawianie się w sobie i apoteoza różnicy (czyli różne warianty koncepcji podmiotowości formułowane w ramach hermeneutyki podejrzeń). Wydaje się, że te koncepcje różnią się od siebie przede wszystkim stosunkiem do doświadczenia niesamoistności, nieautonomiczności i niesamowystarczalności podmiotu: w pierwszych podmiot czerpie z tego doświadczenia siłę, w drugich jest ono powodem buntu. W pierwszych strategii konstruowania tożsamości regulowałyby tęsknota za utraconą wspólnotą, w drugiej – tęsknota za utraconą sprawczością. Po jednej stronie byłaby więc afirmacja tego, że

---

<sup>17</sup> F. Pessoa, *Księga niepokoju napisana przez Bernarda Soaresa*, przeł. J. Klawe, Warszawa 1995, s. 20.

podmiotem jest się tylko wśród innych podmiotów, w „sieciami rozmowy” jako to określa Taylor: owszem, jesteśmy interakcją, jesteśmy na wskroś konstytuowani przez innych, ale jeśli to zaakceptujemy, jeśli zgodzimy się na przynależność, to owa interakcja może stać się twórcza a nie zniewalająca, bo struktura społeczna, w jakiej funkcjonuje jednostka, wcale nie musi być traktowana jako domena przymusu, któremu podlega jednostka, ale jako czynnik, jako warunek, który daje możliwości podmiotowego działania, co podkreśla choćby Giddens. Po drugiej stronie byłaby natomiast niezgoda, byłby bunt przeciwko doświadczeniu tej niesamoistności, ożywiany i podsycany w gruncie rzeczy tęsknotą za podmiotem prawdziwie autonomicznym (mimo antyfundamentalistycznego stanowiska myślicieli wpisujących się w ten nurt), choć ta tęsknota może być realizowana już tylko poprzez konstruowanie tożsamości jako specyficznego widowiska.

Kategorie związane z dramatycznością i dialogowością okazują się jednak poręcznymi narzędziami w myśleniu o tożsamości uprawianym w ramach obu opozycyjnych linii, z których jedna chce politykę tożsamości przeformułowywać, druga – stara się z nią walczyć. Z drugiej zaś strony dramat wydaje się medium szczególnie predestynowanym do eksploracji zagadnienia podmiotowej tożsamości i zamiast o śmierci postaci w dramacie współczesnym wypadałoby mówić o poszukiwaniu nowej formuły podmiotowości czy określaniu nowego sensu podmiotowej tożsamości w dramacie współczesnym. I tu pora wrócić do Ibsena, którego twórczość skłoniła mnie do tej pobieżnej penetracji rozległego i grząskiego terytorium roztrząsań dotyczących podmiotowej tożsamości. Ibsen dość długo szukał najstosowniejszej dla swego temperamentu i zainteresowań formy ekspresji, malował zawzięcie, ze sporym powodzeniem parął się dziennikarką, pisał wiersze. Fakt, iż zdecydował się ostatecznie zająć dramatem i pisać dla teatru (który go zresztą ciągle rozczarowywał), wiązać należy w moim przekonaniu z tym, że ujrzał w dramacie uprzywilejowany sposób czynnego myślenia o podmiocie i tożsamości, takiego, które byłoby myśleniem otwartym, dialogowym. Co więcej, Ibsenowe próby zredefiniowania sztuki dramatycznej, stworzenia nowego dramatu, ufundowane są na rozmaitych eksperymentach w kreowaniu dramatycznej postaci, bo problem jednostkowej, podmiotowej tożsamości jest tym, co autora najbardziej zajmuje. W stawianiu nowych i niebezpiecznych pytań o podmiot i jego tożsamość upatruje Ibsen szansy rozwoju dla dramatu i dla teatru. Skala eksperymentu jest zaś tak duża, że Ibsenowskim sposobom konstruowania postaci przyglądać się można nie tylko przez pryzmat refleksji na temat podmiotowości i tożsamości z pism Kierkegaarda, Nietzschego, Emersona czy Stirnera. Klucza interpretacyjnego dostarczać mogą z powodzeniem współczesne koncepcje

podmiotowej tożsamości, choćby te pobieżnie omówione w niniejszym szkicu. Warto w ich właśnie świetle spojrzeć na to, jak Hedda, Rosmer, Rebeka, Borkman, Solness czy Rubek opowiadają siebie, polifonizują siebie czy inscenizują siebie. Wydaje się, że wprzęgnięcie w dialog z jednej strony Ibsenowskich tekstów dramatycznych, z drugiej zaś – rozmaitych „dramatoidalnych” konceptów podmiotowej tożsamości może nie tylko zaowocować świeższymi i swobodniejszymi interpretacjami teatralnych tekstów norweskiego pisarza, ale i przyczynić się do oświetlenia rozmaitych poetyk nowszego i całkiem nowego dramatu.