

JÓZEF JAPOLA

Lublin

GŁOS, WIARA, MASKA

(W. J. ONG A LITERATURA I JEJ TEORIA)

Tym, co poezję przeznaczają do komunikacji, nie jest jej tajemniczość czy wyrafinowanie, lecz samo jej istnienie, to że jest w zasięgu każdego z nas. Jej oznajmienia są w pewnym sensie komunikatem par excellence, komunikatem najbardziej intymnym. [...] Związek między odbiorcą i poetą jest tak intymny, jak gdyby odbiorca nie był tym innym. Wyrażane niekiedy opinie, że poezja, czy ogólnie sztuka, zasadniczo nie jest komunikowalna, wiążą się z dialektyką sytuacji, w której tak zaskakująco splatają się udziwnienie (maska poety) oraz intymność (osiągana wówczas, gdy przedrzemy się przez maskę). [...] „Prawda poetycka”, która wydaje się tak trudna do sprowadzenia na ziemię, do wyodrębnienia, do wyrażenia wprost, a jednocześnie tak dziwnie intymna, ma swoje korzenie w poczuciu komunii czytelnika z inną osobą, odbieraną poprzez maski, ale na pewno tam obecną, osobą, która wierzy nam na tyle, że dzieli z nami swe najgłębiej osobiste doznania i wzywa, by uwierzyć w nią. Tą osobą jest autor¹.

Te słowa Onga zawierają istotę jego poglądów na literaturę. By mogły być zrozumiane w duchu jego sposobu myślenia, wymagają znajomości kontekstu, z jakiego wyrosły. Dostarczyć tego rodzaju objaśnień to cel poniższych uwag.

¹ W. J. O n g, *Voice as Summons for Belief*, [w:] t e n ż e, *The Barbarian Within*, New York 1968, s. 65-66.

CZYM JEST POEZJA?

Najdawniejsza tradycja rozumienia dzieła literackiego, która wedle Onga utrzymywała się aż do romantyzmu – łączy je z retoryką, powierza mu pełnienie zadań natury retorycznej. Co znaczy, że dzieło jest uwikłane w realia życia – ową, jak mawia Ong, agonistykę człowieczego losu, że przypomina zachowania mówcy, jego starania, by efektywnie oddziaływać na audytorium. Paradigmat przekazany przez retorykę długo pozostawał drogowskazem. Wyznaczał drogę, jaką przez stulecia kroczyli twórcy, jaką szedł poeta pierwotny. Śpiewak oralny, postawiony przed żywym, pozostającym z nim w interakcji audytorium – nie miał dużego wyboru. Zmuszony reagować, decydował się np. na zmianę kształtu swej opowieści. Proza czy poezja stanowiły w tej tradycji, inaczej niż w utworze pisanym, przeplot dialogów i realnego życia.

Kiedy doszło do załamania się świata dawnej retoryki, świata oralności, dokonały się też zasadnicze zmiany w sposobie myślenia. Daje temu wyraz, zdaniem Onga, Nowa Krytyka, w swym przesłaniu, że „w i e r s z to zamknięte pole”. Kryje się za nim zerwanie z oczekiwaniami, które narzucała retoryka – zasadnicza zmiana optyki. Utwór, rozumiany jako zamknięte pole, nie jest już zwrócony ku jakimś szczególnym związkom z życiem, lecz nastawia się na własną organizację wewnętrzną, jej bowiem zawdzięcza swój byt. Przestał odnosić poza siebie. Gdyby to czynił, powie Ong, stałby się polem otwartym. To zapatrywanie wyraża wers *Ars Poetica* (1926) Archibalda MacLeisha: „Wiersz nie powinien znaczyć / lecz być”² – często przez Onga cytowany.

Nowa sytuacja dotyka również odbiorcy. A zmiana jest radykalna. Audytorium oralne miało wielki wpływ na swego śpiewaka, czytelnik nie jest w stanie wyrzucić żadnego nacisku na autora tekstu, stał się w pewnym sensie biernym obserwatorem zapisanej przestrzeni. Żadne starania z jego strony nie mogą niczego zmienić w tekście, któremu pełną niezależność zagwarantowało pismo. Piszący tworzy swój tekst jakby poza życiem, w odosobnieniu, najczęściej bardzo daleko od odbiorcy. Kontakt z realnym życiem gatunki pisane, powiada Ong, „udają”, np. przez rozmyślne użycie języka potocznego. Czegoś takiego kultury nie znające pisma, z oczywistych względów, nie stosują.

² „A Poem should not mean / But be,”

Wolny od potrzeby hołdowania oczekiwaniom oralnego audytorium twórca może wprawdzie znacznie więcej uwagi poświęcić sobie, własnej jaźni, ale instancje, które narzucają wymagania, nie zniknęły, teraz noszą jedynie odmienne nazwy. Główną jest – przypomina Ong – o r g a n i z a c j a w i e r s z a, jest też decorum, nie można zapomnieć o „wymiarze moralnym”. Trzeba je wszystkie uszanować. Ich wymagania zdają się bardziej bezwzględne od żądań oralnego audytorium, z którym przynajmniej można było toczyć spory. Twórcy, którzy zlekceważyli założenia poetyckie swego czasu lub wchodzili z nimi w konflikt, zwykle długo wyczekiwali na „rehabilitację”.

Odrzucenie w praktyce twórczej preferencji retorycznych nie uwolniło od napięć w obszarze założeń teoretycznych. Poezja wprawdzie przestała być „fragmentem życia”, postaci czy sytuacji nie wolno było odnosić do rzeczywistości, poza wiersz, ale jednocześnie utwór „współbrzmi z rzeczywistością pozapoetycką”, o ile – mając walory literackie – pozostaje w zgodzie z własną jednością, może więc „nie posiadać korelatów pozapoetyckich”. Proponuje się nam nieco dziwny związek poezji i... życia. Mimo małej klarowności tego związku Ong wzdraga się zakwestionować jego istnienie. Przyjmując je, domniemywa, że s p ó j n o ś ć u t w o r u i ż y c i a opiera się na więzi o charakterze wewnętrznym. Ów związek „wnętrza z wnętrzem” usiłuje objaśniać jako efekt czy wynik „dialektyki relacji między sztuką i naturą, grą i dziełem”, dialektyki, w której brak możliwości precyzyjnego rozgraniczenia, gdzie kończy się sztuka, a zaczyna natura etc. Jednocześnie tylko w części podziela Ong opinię Nowych Krytyków, że dzieło stanowi „obiektywny korelat”, przypomina przedmiot. Godzi się na nią o tyle, o ile owo uprzedmiotowienie, dystans, czynią dzieło „zdolnym komunikować”. Nie pozwala, by widzieć w dziele po prostu przedmiot – jak chciała New Criticism – właśnie z uwagi na „pragnienie” komunikowania, które przepelnia utwór, a którego brak zwykłym przedmiotom.

ZAGADKOWOŚĆ SYTUACJI UTWORU

Stanowisko Nowych Krytyków, zawężające rozumienie dzieła, uczuliło Onga na samą postawę, kazało mu patrzeć głębiej. Nie skupienie na dziele-przedmiocie, nie przesadne akcentowanie jego autonomii, nie moda nawet, przemijające oczarowanie badaczy – budzą jego czujność. Dostrzega za tym

wszystkim wyraz zmagania z jednym z centralnych problemów w życiu człowieka, z nastawieniami personalizującymi, także dzieło sztuki.

Te nastawienia, tak długo i konsekwentnie odrzucane w teorii Nowej Krytyki, nie zniknęły w praktyce. Znajduje bowiem Ong ich przejawy – myślenie kategoriami osoby – za troską o biografię autora, za popularnością tzw. naturalnych kategorii kulturowych, jak dzieła jednego autora, jak kult konkretnego utworu, który nierzadko rodzi kult poety (osoby, np. jej miejsca urodzenia), jak geneza dzieła, jak nawet – częsty w sztuce – protest, który dotyczy przecież osób, a nie faktów lub przedmiotów. Dostrzega je także po „drugiej” stronie – w sposobach budowania postaci literackich. Ich prostota albo złożoność niekiedy aż zdają się prowokować do poddawania ich psychoanalizie.

Sama skłonność do wyposażania przedmiotu w walory osobowości, jak też niebezpieczeństwo rozmaitych „personalistycznych” nadużyć – nie przekonują Onga do „obiektywizmu”, do tego, by w dziele postrzegać jedynie przedmiot. Ong nie może nie widzieć w nim także surogatu osoby. Zatem opinie o „niezależności” dzieła, której źródłem miałyby być jego „przedmiotowość” – traktuje jako rodzaj anomalii myślowej. Niezależna może być, w przeświadczeniu Onga, jedynie osoba w swym własnym wnętrzu, do którego nikt nie ma dostępu. Zagadkowość sytuacji dzieła chciałby w związku z tym łączyć zawsze ze światem osób.

Środkiem komunikacji między osobami i najsubtelniejszym przejawem obecności osoby jest głos³, pojęcie znane terminologii literaturoznawczej w języku angielskim, ale rozbudowane przez Onga włączeniem w kontekst oralności-piśmienności miało ujawnić dodatkowe walory. „Głos” pozwala w nowy, bardziej wszechstronny sposób spojrzeć na kwestie, które badania literackie (nie tylko polskie, chociaż może one szczególnie) tradycyjnie najchętniej wiążą z obiegowym czy „obiektywnym” (strukturalistycznym, więc odhumanizowanym) terminem, np. takim jak „narrator”.

³ W badaniach angloamerykańskich jest to termin z tradycją, notowany w słownikach terminów literackich. Czytamy w jednym z nich: „[a rather vague metaphorical term] the specific group of characteristics displayed by the narrator or poetic ‘speaker’ (or, in some uses, the actual author behind them), asserted in terms of tone, style, or personality. Distinctions between various kinds of narrator in terms of how they address the reader (rather than in terms of their perception of events, as in the distinct concept of point of view). Likewise in non-narrative poems, distinctions can be made between the personal voice of a private lyric and the assumed voice (the persona) of a dramatic monologue (por. „Voice”, [w:] C. B a l d i c k, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford: Oxford Univ. Press 1990).

Tą drogą rozgrywka o charakter dzieła – przedmiot czy „osoba” – nieuchronnie zmierza do Ongowskiego rozstrzygnięcia⁴. Odnosząc kwestię nasamprzód do wiersza – czyli niejako modelu literatury „czystej” – postrzega Ong, że „głos” m a s k u j e r e a l n ą o s o b ę, która wypowiedziała utwór po raz pierwszy, że tym samym „głos” jest „zobiektywizowany”. Podobnie maskuje każdą kolejną osobę realną, która go wypowiada. Mamy więc do czynienia ze szczególną sytuacją komunikowania się osób, której podstawowe zasady obowiązują zawsze, nie jedynie w literaturze.

GŁOSU KSZTAŁT ZŁOŻONY

Ong nie waha się mówić o „tajemnicy głosu”. Powiada, że wprowadzając głos wydobywa się z nas fizycznie, ale niesie też wewnątrz psychiczne mówiącego oraz posiada zdolność przenikania do wnętrza innej osoby, która go rekonstruuje w wyobraźni. Pozostaje zarazem czymś zewnętrznym w stosunku do „wnętrza”, co sprawia, że słysząc, możemy „nie słyszeć”. Kontakt wymaga bowiem nie tylko wytworzenia „hałasu”, trzeba też, by ów hałas mógł przeniknąć do „wnętrza”. „Przedzieram się do «ty» przez coś, co nie jest ani «ja», ani «ty», poprzez medium, z którego emanacja jednej osoby promieniuje na drugą. Nawet bezpośredni kontakt fizyczny odbywa się poprzez medium zewnętrzne, bowiem nasze ciało – w pewnym sensie – nie jest w takim stopniu nami, jak nasza świadomość. Nawet w swym wnętrzu nasze ciało jest jakoś na zewnątrz nas”⁵.

Kategoria głosu, której Ong poświęca całe artykuły⁶, która ma znaczenie w działalności literackiej⁷, w badaniach komunikacji międzyludzkiej, czer-

⁴ Pisał: „Faktem jest, że w ostatecznym rozrachunku jest rzeczą nie do przyjęcia, by – przy pełnej, poważnej, dłuższej kontemplacji i miłości – nie spotkać się z osobą – a jednocześnie jest czymś tragicznym, czymś nie do zniesienia, by pozostawać jedynie wobec osoby, kiedy osobowe relacje uległy nieuchronnemu splątaniu z materialnością rzeczy, kiedy w naturze przedmiotu uczestniczy, będąc jednocześnie osobą, dotykalna, określona istota ludzka” (*The Jinnee in the Well-Wrought Urn*, [w:] *The Barbarian*, s. 25).

⁵ O n g, *Voice as Summons for Belief*, s. 60.

⁶ Por. wspomniany już: *Voice as Summons for Belief* czy np. *Voice and the Opening of Closed Systems*.

⁷ Przyglądając się rozwojowi literatury od strony funkcji głosu, notuje Ong wzrost liczby ról, jakie pełni on w dziele (znacznie więcej ich podejmuje „Odys” współczesny, Leopold Bloom, aniżeli Odys Homera. Stały się też bardziej skomplikowane – tu głos „opowiada losy Ulisseisa, a słuchany przez czytelnika, gra – oprócz wszystkich ról (Blooma i innych postaci), w które jest uwikłany – również rolę kpiącego z siebie szydercy” (Por. *Voice as Summons for Belief*, s. 54).

pie z tej zwykłej, codziennej, niedostrzeganej „tajemnicy głosu”. Ong nie wyważa otwartych drzwi, przypomina, że badania, które prowadzili Lavelle, Heidegger czy Buber, dowiodły, iż (1) nie da się zrozumieć całkowicie drugiej osoby. Każdy pozostaje bowiem swoiście izolowany; (2) z kimś drugim nie ma łączności bezpośredniej – jak z samym sobą – dlatego że „jego poczucie jaźni jest niedostępne mojej świadomości”. To dlatego odczuwamy dystans w relacjach osobowych i niemożność dotarcia do tego drugiego w zwykły sposób. Te uwarunkowania komunikacji między osobami pozwala przekroczyć właśnie g ł o s. On jest tą emanacją osoby, którą ewentualnie potrafimy odczuwać. Z niego czerpiemy świadomość, że jest tam jakieś „wnętrze”, że mam z nim do czynienia. Ong zauważa też zastanawiający paradoks – o którym jeszcze będziemy mówić – że „głos” dzieła, ukryty jakby za maską, z większą natarczywością zaprasza do odzewu.

SKĄD KWESTIA WIARY?

Grając nasze role, komunikując się, korzystamy z głosu. Jego pośrednictwo w tej aktywności – które toruje drogę do cudzego wnętrza – domaga się wiary, czyli po prostu ufności [faith] w możliwość komunikacji i – do osoby, z którą się komunikujemy. Głos nadawcy „żąda” wiary odbiorcy. Ong stwierdza, że wiara jest prymarnym warunkiem komunikowania się oraz myślenia, jest dla tego ostatniego, jak powiada, „endemiczna”. Z tych racji, zajmując się problematyką wiary przy kwestiach teoretycznoliterackich, nie odbiegamy od tematu, lecz nawiązujemy do szerszego kontekstu, właśnie do spraw komunikacji i – myślenia.

Kwestia wiary – ważny element Ongowskiej teorii literatury – potwierdza zarazem jego niechęć do rezygnowania z optyki „personalistycznej” w badaniach literackich i w odniesieniu do samej literatury. Zauważmy jednak, że to, co robi Ong, tylko na pozór stanowi nawiązanie do antecedencji od dawna obecnych w piśmiennictwie angielskim, których przykładem może być tradycja wyrażana terminem Coleridge’a „wolitywne zawieszenie niewiary” czy – słynne – rozważania Richardsa⁸, które Ong parafrazuje

⁸ W *Practical Criticism* w rozdziale VII, *Doctrine of Poetry*, Richards zastanawia się, dlaczego stosunkowo mało błędów interpretacyjnych rodzi się w sytuacji rozbieżności między przekonaniami odbiorcy a tymi, które wyraża dzieło. Dochodzi ostatecznie do wniosku, że niekiedy poprawna interpretacja jest niemożliwa, o ile nie podzielamy wiary autora, np. nie

pytaniem: „Jak zaakceptować wiarę emocjonalnie, nie dzieląc jej intelektualnie?” Ong wykracza poza to, co znamy z historii angloamerykańskiej myśli teoretycznoliterackiej, rozszerza problematykę, a przede wszystkim zmienia jej punkt ciężkości.

Tradycyjna myśl angielska roztrząsa kwestie wiary w sposób zawężony, ograniczając się do tzw. wiary, że. Trzeba tu wspomnieć, iż Ong odwołał się do rozróżnień Gabriela Marcela: wiary jako opinii (przekonania) i wiary jako ufności. Te dwie odmiany różni „adresat”. Pierwsza – „wiara, że” – ma za adresata rzeczywistość traktowaną przedmiotowo, kieruje się ku faktom, kryje się za nią pragnienie „obiektywizmu” (odnosząc się do tego, co właśnie robię, mógłbym rzec: „wierzę, że to napiszę”). Adresatem drugiej – „wiary w” – jest osoba czy osoby. „Wiarę, że” możemy odnosić również do osoby („Wierzę, że będzie ona dobrą żoną”), ale nie zmieni to jej „obiektywizującego” adresu, będziemy mieć do czynienia z próbą przedmiotowego oszacowania osoby. „Wiara, że” wyklucza moment osobowy, nie wskaże „na kogoś, z kim się obcuje”. Wymiar osobowy pozostaje domeną „wiary jako ufności”.

Fakt, że Marcel wyodrębnił w terminie „wiara” dwa komponenty – opinię i ufność – że są sobie w pewnym sensie przeciwstawione, nie służy tylko potwierdzeniu semantycznej opalizacji słowa „wiara”, wzywa także, by dostrzec istniejącą tu swoistą wymiennność:

wiara jako ufność jest zasadniczo wiarą w osobę, ale możemy też wierzyć w rzecz czy przedmiot, personalizując go, np. opinia: „wierzę w tę książkę” podnosi rangę książki. To już nie przedmiot, zostały bowiem włączone kategorie osobowe, [...] zostało rzucone wyzwanie autorowi. Natomiast stwierdzenie „wierzę, że ta książka cieszyłaby się popytem” – nie ma takiego wydźwięku. Natomiast wyrażenie „wierzyć w osobę” (wiara jako ufność) implikuje ponadto niezawodną wiarę, że to, co ta osoba mówi (na tyle, na ile to rozumie i kontroluje) – jest prawdą⁹.

Kardynalną cechą „wiary w”, wiary skierowanej ku osobie, jest jej związek z prawdą. „Domniemanie prawdomówności” osoby zawdzięczamy wierze jako ufności. Daje to sprzężenie zwrotne o doniosłych skutkach. Domniemanie prawdy jest dla mnie zachętą do ozewu. Decyduję się odpowiedzieć, zareagować, ponieważ wierzę w „głos”, w ukrytą za nim osobę, po-

aprobując chrześcijaństwa Donne’a lub zajmując postawę antyreligijną, wypaczmy sens jego VII *Sonetu Świętego* („At the Round Earth’s Imagined Corners Blow”).

⁹ O n g, *Voice as Summons for Belief*, s. 56.

nieważ ktoś, kto się do mnie zwraca, dał wyraz takiej samej swojej wiary we mnie, okazał szacunek dla „obecności”, z którą zamierza się skontaktować pisząc swe dzieło.

To na wierze jako ufności fundują się poszczególne przypadki wiary jako opinii, naszej zdolności do uwierzenia, że ktoś zachowa się lojalnie, że nauczyciel, że książka nie wprowadzą w błąd. Oglądamy to na przykładzie wyrażenia „wiara w Boga”. Z jednej strony zawiera się w nim wiara, że Bóg istnieje, z drugiej – skoro jest to wiara w osobę – mamy prawo oczekiwać reakcji ze strony Boga, ze strony Osoby. To właśnie znaczy: wierzyć w Boga.

Ong pragnie, byśmy zauważyli, jak owo „w” – spotykane w wielu językach – jest istotne i znaczące. „Zdaje się sugerować, że wierząc w kogoś, jakoś w niego wchodzimy, że nie jest on jedynie «przedmiotem» wiary, że jest wnętrzem, które nasza wiara przenika, dając szansę obcowania z nim”¹⁰. Wynika z tego kolejna istotna konsekwencja dla procesu komunikowania się. Skoro każdy z nas jest owym „wnętrzem”, to każdego trzeba traktować w taki sam sposób, do każdego „ja” i „ty” tak samo podchodzić.

WIARA W LITERATURZE

Literatura jako manifestacja „obecności” to, przypomnijmy, kolejna formuła, z jakiej Ong chętnie korzysta w swej koncepcji. Wszelkie wypowiedzi mają swe źródło w jakiejś „obecności”; nie ma tu żadnej różnicy między banalnym stwierdzeniem a tezą naukową. Ktoś dał im wyraz, skierował do jakiegoś odbiorcy. (Może się zdarzyć, że adresatem jest sam mówiący). Różnica między wypowiedzią naukową a dziełem literackim dotyczy, w opinii Onga, roli elementów brzmieniowych, która w pierwszej jest na tyle mała, że pozwala o niej myśleć jako o „przedmiocie”. Dlatego nie wydaje się rzeczą niestosowną stwierdzić, że „uchwyciliśmy – lub nie – znaczenie formuły $E = mc^2$ ”, tzn. potraktować tę formułę jak „przedmiot”. Wobec literatury Ong wolałby unikać tego typu terminologii; uważa, że bliżsi prawdy jesteśmy, kiedy „mówimy o reakcji, jaką utwór w nas ewokuje”. Wynika to z założenia, które przyjęliśmy, z uznania, że „literatura istnieje w kontekście jednej obecności, która w y w o ł u j e drugą”.

¹⁰ Tamże.

Skoro ta teza stała się fundamentem naszej postawy, to konsekwencja nakazuje mówić o „jakościach ewokatywnych”, „wywołujących” [*calling*] – dzieła literackiego.

Mamy już szereg przesłanek, które wspierają Onga rozumienie literatury: jest więc (1) „obecność”, osoba, z którą kojarzy się (2) wiara – kojarzy się poprzez (3) głos. Ten ostatni jest zanurzony w „obecności”, czyli „oderwany od poety”. Ów głos wymusza naszą reakcję. Napięcie wiary w konkretnym dziele jest wyjątkowe. Dzieło domaga się wiary. Jeśli w naszej postawie wobec dzieła zaczyna dominować wiedza pochodząca z doświadczenia, dzieło przegrywa, zignorowaliśmy jego prawdę niesioną przez głos, sprowadziliśmy je do roli dokumentu. Pojęcie „obecności” podpowiada, że urwał się związek autora z dziełem. Autor ukrył się za swą literacką maską, pozostał jego „głos”. Jeśli „przedmiotowe” jakości dzieła literackiego są dostateczne, jego głos jest czysty i samowystarczalny. Ong zauważa tu szczególną dialektykę: im większy obiektywizm dzieła, oderwanie od autora, „który nadał mu byt niby dobrze wykonanej urnie niezależnej od swego twórcy”, tym większe są jego możliwości ewokatywne¹¹.

„Głos” korzysta ze słów. Ich charakter i rola zależą od tego, której z dwu odmian wiary służą. W obu wypadkach ta zależność, związek ze słowem, wygląda nieco inaczej. Wiara jako opinia niejako „odchodzi” od słów, jej żywiołem jest dotarcie do rzeczywistości, o której ma przedstawić „obiektywny” raport – wiedzę. Wiara jako ufność przeciwnie, odnosząc się do osób, jest od słów uzależniona. Gdziez bardziej niż w słowach objawia się osoba? Odchodzenie od słów byłoby działaniem na własną szkodę.

Nie da się też zmienić stosunku podległości między obydwiema odmianami wiary, faktu, że wiara jako ufność deklasuje wiarę jako opinię. Ufność jest niezastąpiona i przy zdobywaniu wiedzy, i w twórczości literackiej. W pierwszym przypadku, gdy braknie nam określonej wiedzy, przyjęcie słów jakiejś osoby, która posiadała wiedzę na interesujący nas temat, rozprasza wątpliwości. W drugim – ufność, możliwa jedynie w relacjach międzyosobowych i uzdalniająca do przekazania prawdy związanej z tymi relacjami, stanowi po prostu sens, jądro literatury. To przeświadczenie na temat wagi

¹¹ Jak trudno uzyskać tego rodzaju obiektywizm dzieła, oderwanie od autora, czyli warunki „wzrostu ewokatywnych jakości dzieła, wzrostu oddziaływania na wrażliwość czytelnika”, świadczy zestawienie twórczości Joyce’a i Poego. U pierwszego, twierdzi Ong, widać w kolejnych dziełach wyraźny postęp, u drugiego – przeciwnie, teksty nie są wolne od osobistych problemów i nerwic, „oderwanie” nie zostało zrealizowane.

„wiary w” dla literatury zawdzięczamy Ongowi, jak bowiem świadczy postawa Coleridge’a czy Richardsa, wcześniej problemu złożoności wiary – a więc roli „wiary w” – nie zauważano. Ilustracji dla swej tezy poszukał Ong w poezji naszego stulecia. Jej komentatorzy ubolewają często nad sprawą „odejścia poety serio”. Co nie znaczy, że zanikł pewien typ poezji, pozostaje tylko jakby głębiej zanurzony. Dotarcie do takiej poezji wymaga sporo trudu ze strony czytelnika. Fakt, że wielbiciele tego typu twórczości to robią, przekonuje, że poezja „wycofania się” jest im niezbędna. Intymne spotkanie z drugim „wnętrzem” zachowuje wartość, mimo dominacji kultury masowej.

UWARUNKOWANIA KOMUNIKACJI – MASKA

Sygnalizowana w powyższych uwagach „zewnętrność”, jaka towarzyszy komunikacji, przekłada się również – na zasadzie analogii – na sytuację literatury czy przedstawienia dramatycznego. Ową „zewnętrność” w literaturze określa Ong jako „maskę”. Zostaje ona nałożona na „obecność”, która, jak pamiętamy, przejawia się głosem. Funkcją maski nie jest oddziaływanie na „głos”, choć może się to zdarzyć, ma raczej – jak jej realny, widzialny pierwowzór – ułatwić uprzedmiotowienie postaci. „W sytuacji osoby-wobec-osoby [maska reprezentuje – J. J.] to, co niewokalne, niekomunikujące, nieosobowe, dalekie, oderwane”¹².

Epoka oralności pierwotnej, gdzie dominuje słyszenie, łączy maskę „raczej ze światem głosu”, ma zarazem trudność o rozdzieleniem rzeczywistości i konwencji kulturowej. Świat realny oraz świat wewnętrzny (osób i głosu) pozostają przemieszane, podobnie jak wiara i nauka. Złożoną treść tych pojęć przyniesie dopiero epoka piśmienności, która też precyzyjnie rozdzieli ich zakresy.

To pierwotne przemieszanie, domniemywa Ong, mogło być udziałem starożytnych Greków, którzy maską posługują się rytualnie. Z czasem rola maski zmienia się, głównie w teatrze. Z chwilą, gdy na scenie zjawia się realna osoba, maska zaczyna służyć – nawiązując do „uniwersum przestrzeni” – budowaniu dystansu estetycznego. Pobudza to świadomość, „że „postać dramatyczna funduje się na ludzkiej egzystencji”, szczególnie w

¹² *Voice as Summons for Belief*, s. 60.

sytuacji, gdy toczą się zabiegi, by życie i sztuka pozostawały rozdzielone. Jakże ma to praktyczne konsekwencje?

W dramacie doświadczamy „innego”, który jest, jak mówi Ong, osobą wyodrębnioną [*set off*]. W efekcie potrafimy to doświadczenie zastosować w życiu, diagnozować własną – lub cudzą – sytuację realną, mieć świadomość, że „każdy z nas jest zawsze w pewnej mierze maską dla kogoś drugiego”¹³. Dlaczego przeżywane przez każdego człowieka poczucie odrębności nie zanika w najbardziej nawet intymnych relacjach? Dając się poznać w całej swej bezbronności, jaką umożliwia tylko krąg intymności, przeżywając wspólnotę z innymi osobami, przeżywam świadomość swej umocowanej wewnątrz jedyności. Pomaga to zrozumieć, dlaczego „nigdy nie poznam, co to znaczy być tobą, jak do końca nie przekażę doświadczenia bycia mną”¹⁴. Moja inność przerasta, powie Ong, inność przedmiotu nieożywionego. Przedmiot nie posiada owego „wnętrza”, dlatego łatwiej w niego wniknąć. Nie staniemy bowiem – jak w przypadku osoby – wobec niepowtarzalnej jaźni, której absolutna nieprzekazywalność i nieprzekraczalność utrudnia jej pełne poznanie, uniemożliwia dotarcie do jej wnętrza.

Ewokatywność dzieła, czyli to, jak efektywnie jest ono zdolne komunikować, rośnie tym bardziej, im więcej przeszkód ma do pokonania. Paradygmatem tajemnicy oddziaływania utworu uczynił Ong dramat. W nim widać, jak rozliczne maski¹⁵ „rozciągają” dystans między genezą a konkretyzacją. Bliskość realnych osób na scenie jest sprawą bez znaczenia. Komunikowanie się jest z natury nastawione na pokonywanie barier. Zetknięcie „ja” z „ty” może się dokonywać przez przenikanie barier lub niszczenie ich. Pojawienie się nowych działań więc jak prowokacja; zachęca do ich pokonania, co może się przejawiać np. okazaniem współczucia „rozmówcy”.

Związek między osobą i maską z jednej strony, a wiarą z drugiej – ukazał Ong na interesującym przykładzie. Przypomina, że zgodnie z wyobrażeniem filozofii greckiej (Arystoteles) Bóg nie zajmuje się sprawami ludzkimi. Myśl judaistyczna, a następnie chrześcijańska, przedstawia Boga, który

¹³ Tamże, s. 61.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Biorąc za przykład *Otella*, wylicza Ong następujące maski: te, które nosi Szekspir jako autor, maski postaci (nosi je każdy aktor), dzięki którym osoba staje się *dramatis persona* – maską kolejnego stopnia.

ciągle interweniuje w dolę człowieka. Jest „znany” konkretnym postaciom, np. Biblii, znany „poprzez wiarę”, którą Ong nazywa rodzajem maski, a co Pismo określa jako „widzenie przez ciemne szkło”. Pozwalając Siebie poznawać, Bóg przywdziewa kolejne maski: „Druga Osoba Trójcy św. [...] przybiera imię Słowa i Syna, Swą boskość maskuje przyjęciem natury ludzkiej (osobowej), [...] z kolei ludzką naturę uwidacznia poprzez maskę śmierci, [...] w eucharystii boska i ludzka natura Słowa są zamaskowane pod postaciami chleba i wina”¹⁶.

Specyficzną cechą maski literackiej jest jej jednostronność. Znajdujemy ją po stronie nadawcy: autora, a w przypadku dramatu – dramatopisarza i aktorów. Maską autora jest rodzajem metafory, aktorzy natomiast mogą mieć maski rzeczywiste (tę funkcję spełnia kostium i charakteryzacja). To, że odbiorca jest pozbawiony maski, że pozostaje sobą, chroni go przed przejściem na stronę sztuki, staniem się *dramatis persona*. Reakcją odbiorcy, odpowiedzią na „maskowanie” nadawcy, jest „po prostu akt wiary w ufność”, brak tu bowiem miejsca na opinię¹⁷.

To, co dzieje się przy odbiorze literatury czy dramatu, przypomina komunikowanie się w życiu realnym. Odbiorca odpowiada wiarą w tego, kim jest osoba za maską. W swym akcie ufności wyraża przeświadczenie, że został obdarowany prawdą, czymś, czego ma prawo oczekiwać od osoby. Chociaż autor (i ewentualnie – aktorzy) zdaje się żywić podobne zaufanie wobec odbiorcy, to jednak charakter tego zaufania jest, zdaniem Onga, nieco inny. Dzieje się tak dlatego, że komunikacja artystyczna jest jednokierunkowa. Nie trzeba dowodzić, że odbiorca nie ma okazji przemówić, brak więc realnego dialogu. „Sztuka, dramat to odpowiedź autora i aktorów na wiarę odbiorcy, wiarę, z którą on bynajmniej się nie kryje”¹⁸.

Przeświadczenie, że ufność, jaką odbiorca obdarzył dramatopisarza i aktorów, jest dla nich zachętą, by „stanęli w prawdzie”, rodzi się pytanie, jak ulokowano prawdę w słowach utworu, a nawet, jaki to rodzaj prawdy. Wszelkie ważne prawdy otrzymujemy w postaci surowej, wymagającej obróbki. Konieczność jej podjęcia zdaje się być warunkiem intymnego

¹⁶ *Voice as Summons for Belief*, s. 63.

¹⁷ Ong powiada, że absurdem byłyby „opinie” w rodzaju: „Laurence Olivier jest Hamletem” albo „śmierć Ofelii jest prawdziwa”. Można domniemywać, że Ong wyklucza z pola widzenia przypadek tzw. odbiorcy naiwnego.

¹⁸ *Voice as Summons for Belief*, s. 64.

wejścia prawdy w nasze posiadanie. Prawdy podane w postaci gotowej bierzemy na rachunek tego, kto je dostarcza, co może grozić np. psychologizmem.

Nasza wiara w dramat lub wiersz jest zachętą dla twórcy, by nie zmarnował naszego czasu, by powiedział coś ważnego, w innym razie bowiem nadużyje naszego zaufania. Oznacza ona także pewną otwartość wobec osoby nadawcy i wobec znaczeń, które przekazuje. Gdy coś jest nie do przyjęcia w kategoriach „wiary, że”, ostatnią deską ratunku jest wówczas „głos” utworu, który za maską swego nadawcy może nami zawładnąć tak bardzo, że w elemencie kwestionowanym nieoczekiwanie dostrzeżemy „perłę”, coś wartego aprobaty. W ten sposób przyzwalamy na coś, czego w innym przypadku byśmy nie przyjęli¹⁹.

Na czym opiera się komunikacja? Po co się komunikujemy? to pytania, które Ong włącza w swe rozumienie literatury. Porozumiewanie się jest niemożliwe bez pewnej wspólności naszych jednostkowych świadomości, bez jakiegoś uniwersum, którego elementy umiemy określić. Kiedy poznamy to, co nas otacza, uzyskujemy elementy wspólne każdemu. Nie jest ważne, czy należą do świata naturalnego, czy do poezji i literatury. Stają się one drogą wyjścia z naszej samotności, z nich czerpiemy możliwość komunikowania się.

¹⁹ „Nie mogąc uwierzyć w Prospera jako czarodzieja, możemy uwierzyć, że dramaturg używa go do przekazania szczególnych słów czy prawd” (*Voice as Summons for Belief*, s. 65). Myśli Ong, naturalnie, o postaci z *Burzy* Szekspira.