

# Józef Japola

---

"Praktyki opowiadania", red. Bogdan Owczarek, Zofia Mitosek, Wincenty Grajewski, Kraków 2001 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 94/1, 225-239

---

2003

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

teresowani literaturą dla najmłodszych na różnych poziomach literaturoznawczego i kulturowego odbioru tekstu – nie tylko badacze literatury dla dzieci, ale przede wszystkim badacze literatury porównawczej, w książce ujawnia się bowiem umiejętność łączenia ogólnoeuropejskiego (i ogólnoswiatowego) nurtu badań z rozważaniami na temat historii polskiej literatury.

Rozważania na temat książki Waksmunda możemy więc zakończyć stosownym pasusem, który pochodzi z opisywanego dzieła: „Przyszłość pokaże, na ile inwazja kultury masowej w jej audiowizualnym kształcie pozwoli przewyciężyć partykularne cele wychowawcze doby obecnej i uczynić z literatury dziecięcej wartość nie tylko międzypokoleniową, ale także ponadnarodową i ogólnokulturową. Tak się bowiem składa, że postępująca infantylizacja dorosłych w społeczeństwie konsumpcyjnym dokonuje się również za sprawą oddziaływania dziecięcej literatury i podkultury [...]” (s. 423). I jeszcze cytowany przez Waksmundą urywek z *Pragmatyki, dialogu, historii* Eugeniusza Czapplewicza: „Epoka Pytań się wyczerpuje i nadchodzi epoka Poszukiwania odpowiedzi. Literatura dla dzieci i młodzieży stałaby się wówczas – mówiąc żartobliwie – rubieżą ogólnoliterackiego natarcia zmieniającego zasadniczo obraz i kształt literatury i świata, a zarazem źródłem natchnienia, w pewnym sensie wzorem” (cyt. na s. 422).

Dorota Michulka

PRAKTYKI OPOWIADANIA. Redakcja: Bogdan Owczarek, Zofia Mitosek, Wincenty Grajewski. Kraków (2001). Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 296.

Niedawno Ryszard Nycz przypomniał jeden z naczelnych problemów współczesnego literaturoznawstwa: jaką postawę należy przyjąć wobec widocznej dzisiaj tendencji do synkretyzmu różnych perspektyw i narzędzi poznawczych?<sup>1</sup> Czy lepiej „uprawiać własny ogródek” i pozostać w kręgu zagadnień słownej twórczości artystycznej oraz znanych metodologii, czy może przeciwnie – otworzyć się na odmienne, często, wydawałoby się, obce rodzimej specjalizacji problemy? Zagrożenia, jakie niesie rozwiązanie pierwsze, są oczywiste: zasklepiająca się w sobie dziedzina wiedzy obumiera, wyczerpawszy nie tyle swój materiał (ten bowiem zwykle nie przestaje się rozrastać), co zestaw pytań, wygenerowanych przez wyróżniający ją punkt widzenia. W najlepszym zaś razie czeka ją jałowa refleksja nad samą sobą (przypadek obecnej socjologii). Drugie wyjście natomiast, oferując nowe, nie przebadane dotąd konteksty, doprowadzić może do zatarcia podstaw dziedziny pierwotnej, do wyeliminowania szeregu istotnych, konstytuujących ją założeń. Praktyczne rezultaty są, jak widać, podobne...

Dylemat ów – aktualnie właściwy chyba niejednej gałęzi wiedzy – literaturoznawcy rozwiązują we własnym zakresie, przechodząc od teorii literatury do antropologii i na odwrót. Coraz częściej przy tym wybierana jest opcja druga, albowiem coraz częściej też docenia się kulturowy wymiar dzieła. Hasło badania „literatury jako literatury” okazało się niewystarczające, tak jak niewystarczające są wysiłki zrozumienia czyjejs mowy jedynie na podstawie słownika i reguł gramatyki. Wobec rozrastających się nieustannie tendencji interdyscyplinarnych powstaje pytanie: czy i jak możliwe jest zachowanie równowagi pomiędzy tradycyjnym warsztatem filologicznym a narzędziami zgłębiającymi kontekst (prawie nieskończony)? Czy przekroczenie granic danej dyscypliny musi nieuchronnie prowadzić do jej rozpadu?

<sup>1</sup> R. Nycz, *Kulturowa natura. Kilka słów o przedmiocie poznania literackiego*. „Teksty Drugie” 2001, z. 5.

Znamienna jest pod tym względem sytuacja obszaru badawczego określanego tradycyjnie mianem narratologii. Jego losy wiążą się ściśle z historią metody, która w minionym stuleciu stała się niemal synonimem „naukowości” refleksji nad literaturą – ze strukturalizmem. Stworzony przez Proppa model rosyjskiej bajki ludowej, gatunku ściśle uschematyzowanego, został zaadaptowany w latach sześćdziesiątych przez humanistów francuskich jako wzór dla „fabuły uniwersalnej”, swoistego wzorca opowiadania, który poszczególne, empiryczne przypadki sprowadzał do roli swojej indywidualnej realizacji. Pochodzące z tego okresu prace Tzvetana Todorova, Algirdasa Greimasa i Rolanda Barthes’a ujmują fabułę jako układ powiązanych ze sobą odpowiednio jednostek – funkcji, które łącząc się w jednostki wyższych poziomów dają w efekcie nieskomplikowaną, przejrzystą całość<sup>2</sup>. Nie trzeba było jednak wielu prób, by przekonać się, że zrodzona z folklorystycznych inspiracji strategia nie nadaje się do opisu dzieł bardziej złożonych, jak np. afabularne propozycje francuskiej „nowej powieści”. Bardzo szybko pojawiła się też krytyka owego modelu, przeciwstawiająca jego statyczności dynamikę, jednolitości heterogeniczność literackiej konstrukcji, zamkniętości otwartość, itp.<sup>3</sup> Wkrótce zaś poststrukturaliści podważyli zasadność samego wyodrębniania literatury spośród innych zjawisk oraz poszukiwania jej tylko właściwej logiki. Tę bowiem, jak wykazywali, łatwo można znaleźć w dyskursach pokrewnych, które – z drugiej strony – same przenikają do praktyk literackich. W rezultacie obecnie prawie zarzucono całościowe ujęcia teoretyczne, próbujące wyjaśnić, czym jest opowiadanie, na czym polega jego specyfika na tle innych form literackich, jak przedstawia się jego ogólny schemat, itd. Zamiast tego badacze wybierają analizę bardziej konkretnych przykładów, niekoniecznie jednostkowych. Są to najczęściej szczególne odmiany opowiadania, wychodzące zwykle poza samą słowną twórczość artystyczną. Przedsięwzięciu temu towarzyszy właśnie mnożenie różnorodnych perspektyw naukowych, z jakich próbuje się opisać wybrane przypadki, perspektywy zaczerpniętych nieraz z pogranicza humanistyki i nauk ścisłych. Powtórzmy sformułowaną na wstępie wątpliwość: co dzieje się wobec tego z wypracowanym wcześniej przez literaturoznawcę warszatem oraz materiałem badań?

Odpowiedzi na to pytanie może w pewnej mierze dostarczyć antologia zatytułowana *Praktyki opowiadania*. Książka ta, będąca zbiorem referatów wygłoszonych w 1999 r. na konferencji zorganizowanej pod tym samym tytułem przez Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, a także zawierająca prace zaprezentowane na seminarium Zespołu Antropologii Opowiadania tegoż wydziału w r. akad. 1998/99, świetnie oddaje opisany stan rzeczy. Formy narracyjne śledzi się tutaj na obszarze rozmaitych dziedzin: literatury, historii, psychologii, socjologii, antropologii, mitologii, reklamy, kultury masowej – by wymienić najważniejsze. Charakterystyczne jest przy tym nie oddzielne traktowanie tych ujęć, ale ich twórcze, chociaż czasami kontrowersyjne łączenie (np. przenikanie się neuropsychologii i kategorii filozoficznych w artykule Jana Kordysa *Pamięć i opowiadanie*). Niektóre prace mogą nawet wywołać wrażenie, że oto jesteśmy na peryferiach badanego zjawiska (Anna Wieczorkiewicz, *Mowa słów i mowa rzeczy. (O retoryce wypowiedzi muzealnej)*). Mamy zatem do czynienia chyba z pierwszym wśród publikacji polskich tak szerokim interdyscyplinarnie spojrzeniem na opowiadanie *en globe*, a nie jedynie w płaszczyźnie narratologicznej<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Zwłaszcza: Tz. Todorov, *Grammaire du „Decameron”* (1969) i *Poétique de la prose* (1971), A. J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de methode* (1966), R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań* (1966; przeł. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4).

<sup>3</sup> Jedną z czołowych rozpraw jest tutaj S/Z R. Barthes’a (1970) oraz wszelkie prace z zakresu szeroko rozumianych badań intertekstualnych, a przede wszystkim *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse* J. Kristevej (1969) i *Palimpsestes. Littérature au seconde degré* G. Genette’a (1982).

<sup>4</sup> W latach ostatnich ukazały się polskie prace narratologiczne pozostające w tradycyjnych granicach własnej dziedziny: M. Wołk, *Tekst w dwóch kontekstach: narracja pierwszoosobowa*

Interesującą nas relację między literaturoznawstwem a innymi dziedzinami da się tu przedstawić jako „wzajemne naświetlanie się dyscyplin”. Z jednej bowiem strony wypracowany przez filologów aparat pojęciowy pozwala opisać w nowych kategoriach analogiczne zjawiska nieliterackie, umożliwia dostrzeżenie ich ukrytych dotąd właściwości. Z drugiej – psychologia, socjologia, antropologia, odpowiednio potraktowane, potrafią wzbogacić naszą wiedzę o literaturze.

Przejdźmy do wybranych przykładów dla każdej z obydwu sytuacji.

Wielu autorów posłużyło się stworzonymi w badaniach literackich narzędziami jako modelem do analizy czynności poznawczych człowieka. Dotyczy to zarówno wymiaru jednostkowego (reprezentowanego przez psychologię), jak i społecznego. Tu i tam doceńniono przede wszystkim strukturyzujące właściwości opowiadania, porządkującego elementy aktu epistemologicznego. Tak oto Barbara Bokus (*Z analiz linii i pola narracji: O pejzażu świadomości w opowiadaniach dziecięcych*), próbując zgłębić zasady postrzegania zdarzeń uwidoczniające się w opowieściach dzieci w wieku 3–6 lat, wyróżnia dwa możliwe stosunki do „świata przedstawionego”. Dziecko-narrator albo zbija fałszywe zdania postaci, kiedy wie, co się stało „naprawdę”, albo też podaje je jako możliwości alternatywne, kiedy takiej wiedzy nie posiada. W przypadku pierwszym Bokus stosuje powszechnie znane pojęcie „narratora wszechwiedzącego”. W drugim mówi, co prawda, o „narracji hipotetycznej”, ale łatwo rozpoznajemy w niej to, co w klasyfikacji Franza Stanzela zostało określone jako „narracja personalna”<sup>5</sup>. Jerzy Trzebiński z kolei (*Narracja jako sposób rozumienia świata*) zajmuje się kulturowym uwarunkowaniem narracji jako „schematu poznawczego”. Opowiadanie jawi się tutaj jako siła zdolna nadać porządek doświadczeniu zarówno jednostki, jak i całych grup społecznych. Za Kennethem Gergenem i Northropem Frye’em autor przyjmuje hipotezę, iż, być może, literatura danego kręgu kulturowego dostarcza repertuaru rozmaitych wariantów fabularnych, pomagających ogarnąć bezmiar zdarzeń, zachować tożsamość poznającego podmiotu, wyjaśnić to, co już się zdarzyło, lub też przewidzieć zdarzenia przyszłe. Warianty te prawdopodobnie da się poklasyfikować zgodnie z propozycją Frye’a, który wyróżnił właściwe cywilizacji zachodniej trzy typy opowieści: dramat, komedię i sagę<sup>6</sup>.

Traktowanie dyskursu historii jako pewnej wypowiedzi literackiej (w znaczeniu konstruowanej, „fikcyjnej” opowieści) stało się dzisiaj powszechnie znanym zjawiskiem, jeśli wręcz nie pewną modą naukową. Tropienie teleologicznej fabuły, wyszukiwanie retorycznych figur i w ogóle zabiegów właściwych narracji artystycznej – tak chyba, w największym skrócie, wygląda podejście zwolenników tej metody do piśmiennictwa historycznego. Toteż nie dziwi w omawianym tomie tekst poświęcony jednemu z jej współtwórców: *Historia i historie. Narracja historyczna według Haydena White’a*. Grzegorz Grochowski nie ogranicza się wszakże do czystego wykładu, ale – co ważne – próbuje ustosunkować się do autora *Metahistory* krytycznie. Tak więc zwraca uwagę na zbytnią twórczą „samowolę”, jaką obdarzył on postać historyka, którego ograniczają źródła i istniejące już prace czy komentarze historyczne. Ponadto zarzuca White’owi nadmierne uogólnianie wniosków, opartych przecież – podkreśla Grochowski – na dziejopisarstwie szczególnym, bo XIX-wiecznym (w wydaniu Julesa Micheleta i Jacoba Burckhardta), bardzo podatnym na wszelkie chwytły artystyczne.

w powieściach Kazimierza Brandysa. Toruń 1999. – I. Maciejewska, *Narracja w polskim romansie barokowym*. Olsztyn 2001. Dużo wcześniej natomiast wydano studium W. Okonia *Sztuka i narracja: o narracji wizualnej w malarstwie polskim II połowy XIX wieku* (Wrocław 1988).

<sup>5</sup> F. Stanzel, *Typowe formy powieści*. [1964]. W zb.: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*. Wybór, tłum. i red. R. Handke. Kraków 1980.

<sup>6</sup> N. Frye, *Mit, fikcja i przemieszczenie*. [1961]. Przeł. E. Muskat-Tabakowska. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2.

Ciekawym zastosowaniem innych obserwacji literaturoznawczych na obszarze historii kultury (choć sytuującym się tym razem na peryferiach problematyki opowiadania) jest tekst Anny Wieczorkiewicz *Mowa słów i mowa rzeczy*, w którym autorka próbuje ustalić mechanizm powstawania znaczeń przydawanych obiektom muzealnym. Jej główna teza, iż rolę decydującą, jeśli nie wprost wyłączną, pełni tu kontekst (obiekty otaczające, komentarze, typ i funkcja muzeum, *etc.*), koresponduje wyraźnie ze zdaniem tych badaczy, którzy – jak Hans Robert Jauss – uznali, iż podmiotem nadającym ostateczny sens dziełu jest czytelnik, wraz z „bagażem” światopoglądowym swojej epoki. Tym samym czynniki znaczeniowość zostały określone jako zewnętrzne wobec tekstu, a nie – jak tradycyjnie – immanentne.

Inne gałęzie wiedzy rzucają również nowe światło bądź to na samą literaturę, bądź też na pewne związane z nią zagadnienia. Tak np. wysunięta przez Claude’a Lévi-Straussa strukturalistyczna idea zawartych w umyśle mechanizmów generujących opowieści (głównie mityczne) bliska być musi Janowi Kordysowi (*Pamięć i opowiadanie*). Rezygnuje on (w odróżnieniu od francuskiego antropologa) z poszukiwań uniwersalistycznego charakteru budowy takich domniemanych struktur, bardziej zajmuje go ich rola w życiu jednostki. Podaje niemal biologiczną analizę przykładów patologii rozmaitych rejonów mózgu odpowiedzialnych za pamięć, by dojść do zaskakującego wniosku, iż właśnie zdolność narracyjna, zdolność łączenia wydarzeń (jakkolwiek niespójnego i nielogicznego) zawsze zostaje zachowana jako naczelną w kształtowaniu nie tylko wizji świata, ale i tożsamości samego podmiotu. Jest to ważny przyczynek w dyskusji o narracyjnej naturze ludzkiej percepcji, lecz również – po referacie Trzebińskiego – kolejny bodziec do refleksji (w duchu bliskim Ricoeurowi) nad miejscem literatury w życiu społecznym i jednostkowym, nad jej pośrednictwem w doświadczeniu rzeczywistości.

Interesującą próbę syntezy immanentnego i antropologicznego spojrzenia na fabułę stanowi referat Zofii Mitosek *Rodzina w opowiadaniu, opowiadanie w rodzinie*. Autorka próbuje znaleźć dopełnienie dla Proppowskiej „składni funkcji” w symbolicznie ujętych więzach rodzinnych, które – jak twierdzi także wspomniany przez nią Denis Jonnes (s. 182) – mogą być decydujące dla tworzenia opowieści. Punktem wyjścia jest tutaj Freudowskie ujęcie historii Edypa i wielu innych dzieł wyrażających symboliczny konflikt między ojcem a synem. Jednakże badaczka pragnie wyjść poza psychoanalizę, związaną głównie z przeżyciami w psychice autora, w bardziej społecznie określony wymiar rodziny, pojętej także metaforycznie. W tym celu przygląda się różnym dyskursom, m.in. politycznym (figura jedynowładcy jako „ojca”), w których znaczące dla toku zdarzeń napięcia da się przedstawić w kategoriach stosunków pokrewieństwa. W ten sposób dawny, strukturalistyczny model narracji uzyskuje antropologiczne rozwinięcie.

I jeszcze jeden, dość nietypowy przykład „zasilenia” nauki o literaturze obcą jej dotąd tematyką. Olga Dawidowicz (*Role Playing Games a literatura współczesna*) przedstawia modne obecnie gry strategiczne (tytułowe „*Role Playing Games*” (skrót: RPG), a ściślej – służący do nich podręcznik) jako szczególny rodzaj współczesnej fikcji. Szczególny, gdyż, po pierwsze, takie jej wyznaczniki, jak otwartość dzieła, strategia światów możliwych czy autotematyzm uzyskują w RPG skrajną postać (podręcznik zawiera projekty fabuł, „do-określane” następnie przez mistrza oraz graczy, przyjmujących role bohaterów), po drugie, rozgrywają się one – niczym Borgesowskie konstrukty – na granicy między światem tekstowym a rzeczywistym (autor, bohater i czytelnik łączą się w jedno). Stanowią zatem obiekt dogodny do badań nad fikcją jako problemem nie tylko literackim, ale również psychologicznym i społecznym (autorka porównuje RPG z przeprowadzanymi na grupie „teatralnymi” eksperymentami).

Na koniec warto odnotować fakt, że w książce znajdują się także rozprawy pozostające w granicach warsztatu literaturoznawcy i niektóre z nich dowodzą, iż wyjście z post-strukturalistycznych aporii jest na tym gruncie możliwe. Mam na myśli tekst Teresy Do-

brzyńskiej *Nabokow, czyli szkoła probabilistyki. W stulecie urodzin Pisarza*. W przyjętej przez Dobrzyńską lekturze utworów autora *Daru*, zakładającej wielorakie możliwości łączenia użytych tam motywów w całość, widać chyba powinowactwo z koncepcją Borysa Gasparowa<sup>7</sup>, dotąd właściwie mało w Polsce znaną. W swojej książce *Litteraturnyje lejtmotywy* (1994) rosyjski badacz przedstawia powieść współczesną (na przykładzie *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa) właśnie jako nieustanny ruch motywów, którym rządzą wszelako pewne prawa, wynikające z ich relacji intertekstualnych. Teoria ta łączy w sobie porządek ze zmiennością, budowę wewnętrzną dzieła z jego uwikłaniami zewnętrznymi, itp.

Wszystko to pozwala sformułować parę istotnych wniosków. Po pierwsze, XX-wieczny dorobek badań nad twórczością słowną dostarcza niezbędnych narzędzi do sprawnej analizy wielu innych zjawisk, najczęściej o charakterze znakowym. Uprzywilejowane pozycje zajmują tu raczej osiągnięcia szkoły strukturalistycznej, ponieważ to one zdolne są skonkretyzować to, co pozostaje w sferze abstrakcji i pojęć nieostrych. Po drugie, służąc im jako – by tak rzec – porządkująca matryca, dorobek ów nie tylko nie traci swojej specyfiki, ale co więcej, zaczyna ona pełnić decydującą rolę w tym sensie, że opisywany fenomen nabiera wtedy cech w jakiś sposób zbliżonych do literatury. Za to, po trzecie, w przypadku uznania całkowitej „literaturyzacji” pewnych obszarów (jak to się dzieje z historią bądź z filozofią w ujęciu Rorty’ego) poszerzeniu i rozmyciu ulega zakres pierwotnie badanego pojęcia, w omawianym wypadku – „opowiadania”. I wreszcie, po czwarte, spojrzenie z pozycji innej dyscypliny może odświeżyć, wyjaśnić, przeformułować niektóre znane, a czasem pozornie zamknięte kwestie.

Przemysław Pietrzak

TIME, MEMORY, AND THE VERBAL ART. ESSAYS ON THE THOUGHT OF WALTER ONG. Ed. Dennis L. Weeks and Jane Hoogstraet. Selinsgrove, PA – London 1998. Susquehanna University Press – Associated University Presses, ss. 248.

Wytrwałość, z jaką jest przyswajany i stosowany dorobek Waltera Jacksona Onga, świadczy, iż nie traci on na aktualności<sup>1</sup>. 11 prac, które tworzą ten tom, stanowi, z jednej strony, potwierdzenie, że wielopłaszczyznowość myśli Ongowskiej ciągle pozostaje wyzwaniem dla badaczy różnych wątków literackich i kulturowych. Patrząc z drugiej strony, znajdujemy tu kolejne już dowody na to, że amerykańskie badania literackie i kulturowe stanowią forum, gdzie pojawiają się ciągle nowi chętni do znalezienia w nich swego miejsca. Wśród tych zmian „*onglish*” trwa, nawet bogaci się w inspirujące dokonania.

Mamy do czynienia z tym typem książki, który stawia wysokie wymagania jej redaktorom. Dotyczą one całości, ale już wstęp ujawnia, czy im sprostali. Tu znajdziemy dedykację dla Waltera J. Onga, skrótową prezentację poszczególnych artykułów oraz ślady rozmowy-wywiadu, jaki Dennis L. Weeks przeprowadził (3 i 4 IX 1993) z Ongiem w kampu-

<sup>7</sup> Tekst Dobrzyńskiej wywołuje też oczywiste skojarzenia z Ingardenowską filozofią literatury oraz z teorią światów możliwych.

<sup>1</sup> Zapowiedzi nowych publikacji może nie sypią się jak z rękawa, tym niemniej zachowują niesłabnący stały rytm. Oto jeszcze nie zdążyły pokryć się kurzem księgarskich półek tom 4 *Faith and Contexts. Additional Studies and Essays 1947–1996* (Atlanta, GA, 1999) i książka *Electric Rhetoric: Classical Rhetoric, Oralism, and a New Literacy* autorstwa K. Welch (Cambridge, MA, 1999), a już przybyła znakomita praca T. J. Farrella *Walter Ong's Contributions to Cultural Studies: The Phenomenology of the Word and I-Thou Communication* (Cresskill, NJ, 2000) i gdy te dzieła ciągle czekają na omówienie, niezmiernie redaktorzy Farrell i Soukup przygotowali i wydali *An Ong Reader* (Cresskill, NJ, 2002).

sie Saint Louis University. (Trudno zrozumieć, dlaczego człowiek, który całe życie upomina się o „głos”, został go właściwie pozbawiony przez Weeksa<sup>2</sup>. Ten ostatni proponuje w zamian omówienie wypowiedzi swego rozmówcy<sup>3</sup>. Poza tym zbiór mający ambicje uogólnienia poglądów amerykańskiego jezuita, skonfrontowania ich z wybranymi nurtami współczesnej teorii badań literackich – nie zawiera zupełnie informacji biograficznych o samym Ongu.)

To, co ocalało z rozmowy z Weeksem, dotyczy konsekwencji faktu przynależności Onga do tradycji chrześcijańskiej. Mamy więc charakterystyczną trzeźwą ocenę własnej drogi intelektualnej: jej początki wyznaczyła „opozycja między nieco oderwanym mediewalizmem religijnym, jaki jeszcze wtedy – powiada Ong – we wczesnym okresie mego życia, cechował w znacznej mierze myśl katolicką, zresztą nie tylko ją, a intelektualnym światem tych, którzy tego nastawienia umysłowego nie podzielali. Aby wydobyć walory obu tych światów, skoro żaden z nich nie stanowił całości, założyłem palec za palec, jak czynią dzieci usiłujące przechylić szalę na własną korzyść. Obydwa światy miały coś do zaoferowania, ale żaden nie oferował wszystkiego w pojedynkę. Bo jeszcze nikomu nie udało się taka »oferta« i nikomu się nie uda. Rzecz jasna, mediewalizm, który stanowił znaczne ograniczenie myśli katolickiej kilku wcześniejszych generacji, nie jest tożsamy z wiarą katolicką, wyrastającą ponad każde takie ograniczenie” (s. 11). Mamy próbkę charakterystycznego dla tego pisarza sposobu myślenia. W trakcie wywiadu będącego zarazem wędrówką po kampusie o. Ong komentuje specyficzne sąsiedztwo centrum University Computer Services i kościoła akademickiego (St. Francis Xavier College Church): oto najnowocześniejsza technologia komunikacji w bliskim kontakcie geograficznym z liturgią, która skupiła w sobie formy kolejnych kultur – oralnej, manuskrypcyjnej i druku. Podkreśla, że „dla osoby wierzącej wszechświat jest niezmiennie światem Bożym i tak samo jak zawsze przedmiotem Bożej troski i miłości” (s. 22), niezależnie od dzisiejszej rewolucji komunikacji cyfrowej oraz wszelkich przemian i tajemnic, jakie jeszcze mogą zostać odkryte.

Jest to powód, dla którego Ong uparcie upomina się o sprawę oczywistą dla nielicznych w świecie akademii – o nową, aktualną kosmologię: „Wcielenie miało miejsce na naszym globie, we wszechświecie, który naprawdę jest zupełnie inny, niż sobie wyobrażali Mojżesz czy Arystoteles, Tomasz z Akwinu czy Dante, Milton, Galileusz czy Newton. Dlatego dzisiaj głównym zadaniem teologicznym chrześcijaństwa stało się uaktualnienie kosmologii” (s. 21). Uważa, iż takich działań ciągle nie widać. „Podziw dla osiągnięć nauki” zdaje się bowiem paraliżować nawet teologów; podobnie zwykli ludzie jakby nie pamiętają, że żaden „cud techniki” nie jest w stanie przewyższyć tak zwyczajnych cudów tego świata, jak „góry, słonie czy róże” (s. 22) (o. Walter to słynny w środowisku ogrodnik, a jego niebanalny ogród rozlokowany jest na klasztornej poddaszu<sup>4</sup>).

<sup>2</sup> Warto zauważyć, że prof. Dennis L. Weeks to w latach osiemdziesiątych „TA [teaching assistant]” anglistyki SLU, czyli doktorant odbywający też zajęcia ze studentami. „Father Walter”, już wtedy osobistość w uniwersytecie, był nie tylko jego profesorem, ale osobą, z którą Weeksa łączyły serdeczne stosunki. Może z tych powodów Weeks uważa, że Ong nie wymaga przedstawienia, nawet czytelnikom?

<sup>3</sup> Uświadomimy sobie, jak cenny dokument nie został wykorzystany, pamiętając, że bohater wywiadu jest obecnie człowiekiem 90-letnim i maleje jego, wydawało się, niespożyta energia oraz możliwości bezpośredniego oddziaływania, mimo że np. otrzymuje nagrody za publikacje (The Walter Benjamin Award, lipiec 2000); święci jubileusze (65-lecie wstąpienia do Towarzystwa Jezusowego, 1 X 2000).

<sup>4</sup> Gość wprowadzony w to pełne światła miejsce, rodzaj tarasu na XV piętrze, gdzie rośliny tropikalne są w pomieszczeniu zamkniętym, a pozostałe w otwartym, ma także doświadczenie miłości, z jaką dogląda ich „ogrodnik”, który naturalnie wszystkie je zna po imieniu, także łacińskim.

To wątki, jakże dla Onga ważne i charakterystyczne, które niemal nikogo nie inspirują, a o tym, że je zauważono, świadczą jedynie jawne zastrzeżenia np. amerykańskich czytelników cierpiących na postmodernę. Sygnalizuje to pewną prawidłowość, może nawet paradygmat. Istnieją cenieni autorzy, których racje odbierane są selektywnie; pewnych ich przemyśleń po prostu się nie zauważa. Ong z pewnością do nich należy.

Ogólnie biorąc, książka ma ukazać nie malejącą aktualność teoretyczną i atrakcyjność myśli Ongowskiej, a poszczególne prace redaktorzy zgrupowali w dwóch działach. Pierwszy z nich obejmuje próby sprawdzenia, jak mieści się Ong w dyskusjach toczących się dziś w wielu kampusach, dyskusjach spędzających sen z powiek niejednemu amerykańskiemu badaczowi. Poświęcone paru wybranym pisarzom teksty działu drugiego (7 artykułów) łączy zastosowanie charakterystycznej optyki, którą zwięźle określa jego tytuł: *Ongian Readings*.

Podjąć wyzwanie właśnie poststrukturalizmu (*De la grammatologie* Derridy) to podstawowy cel Julie Stone Peters i Jane Hoogestraat, które napisały dwa główne teksty teoretyczne zbioru. Wyzwanie to dotyczy głównej przesłanki teoretycznej *Oralności i piśmienności* Onga. Lektura obu artykułów nie przynosi, niestety, jasnej i jednoznacznej odpowiedzi, jak się rzeczy mają. Zresztą każda z piszących w innym stopniu sprostaa podjętemu zadaniu.

Artykuł *Orality, Literacy, and Print Revisited* autorstwa Julie Stone Peters, która dokonała syntetyzującego oglądu po latach, sprawdza rozwiązania teoretyczne powstałe z interdyscyplinarnych i międzykulturowych obserwacji skutków poznawczych oralności i piśmienności oraz technologii komunikacji. Znajdziemy tu przypomnienie dziejów obu terminów, zwięźłą kronikę dokonań badawczych, przybliżenie nurtów oddalonych, odmiennych od badań faworyzowanych przez Onga (owe „dysydenckie” nurty przeobrażały się powoli w dzisiejsze *media studies*). Celem Peters miało być wykazanie niezasadności zarzutów, że myśl Onga jest uległa wobec historiografii etnocentrycznej. Jednakże autorka zmierza do tego drogą na tyle okrężną, że właściwie nie dociera do postawionego sobie celu. Rzec można, „zaplątała się” odczytując nurty dysydenckie. Przywołuje spór, jaki sprowokował Derrida odrzucając i krytykując Lévi-Straussa portret „kultury oralnej na przykładzie Nambikwara”. Derrida w istocie starał się wypromować własną ogólną wersję teorii pisma i jego dziejów „w potocznym sensie”, a jednocześnie wskazać na błędy innych propozycji. Lévi-Straussa – i jemu podobnych, np. Onga – oskarża więc o „etnocentryzm” (narzucanie własnych wzorców kulturowych, imputowanie ich innym) albo przeciwnie: o antyetnocentryzm. Kontynuując przegląd postaw wobec pisma i jego związków ze zmianami kulturowymi, pokazuje Peters silne uzależnienie nurtów „dysydenckich” od marksizmu, zwłaszcza środowisk Szkoły Frankfurckiej (badania nad istotą pisma, wpływem technologii komunikacyjnych na dzieje Zachodu). Te grupy badaczy, określając uwarunkowania kompozycji oralnych, ich oddziaływanie na struktury retoryczne oraz formalne, zgodnie lansowały, mimo wewnętrznych rozbieżności (Bloch–Lukács, Benjamin–Adorno), tezę, że konkretna technologia przekłada się na konkretne znaczenia kulturowe i polityczne. W orbicie takich wpływów, uważa Peters, pozostawała ważna tradycja, którą inicjował Marshall McLuhan, badacz skutków piśmienności, druku, mediów elektronicznych, główny prorok maszyny i globalnej wioski.

Na tym tle propozycja Onga jawi się Peters jako koncyliacyjna, a zarazem wszechstronna: 1) jego studia realizują zbliżenie antropologii i lingwistyki, filozofii i psychoanalitycznych badań oralności oraz piśmienności z badaniami historii druku i książki; 2) wskazują na, wyraźne już od renesansu, istotne relacje między technologią a kulturą europejską oraz opisują krzyżowanie się rozmaitych kultur; 3) ujmując zagadnienie dalekowzrocznie, wypuklają fakt, że badania owe dotyczą nie tylko ludzi „niepiśmiennych”.

Ogólne przeświadczenie, iż „technologia druku spowodowała rewolucję kulturową we wczesnej Europie” (s. 32), niedługo cieszyło się, notuje Peters, pełną akceptacją. Gdy



wyrażający je „mocny model” wpływu technologii – teorie, które uznają kolejne nowe technologie (McLuhan, Ong, Goody, poniekąd Eisenstein) za czynnik zmian na dużą skalę, transhistorycznych, międzykulturowych – zaczął rodzić coraz nowe zastrzeżenia, znaleźli się zwolennicy (Brian Stock) „modelu słabego”, czyli lokalno-sytuacyjnego ujęcia interakcji nowych i starych technologii w danej kulturze. Główny zarzut wobec „modelu mocnego” dotyczy jego sztywności w „paradygmacie zmiany kulturowej”, sztywności nie dającej się pogodzić z wynikami badań szczegółowych i terenowych (ważna praca Ruth Finnegan *Oral Traditions and the Verbal Arts*). Stopniowo trzeba było uznać fakt istnienia wielu różnorodnych form twórczości oralnej, różnych odmian piśmienności, licznych konwencji, odrzucając zarazem „jednoczynnikowy determinizm” technologiczny. Nie ma mowy o niepodważalnej zasadzie przyczynowości, skoro badania pokazują, iż skutki technologii bywają rozmaite, zależne od uwarunkowań środowiskowych.

Spory toczą się dalej, zwłaszcza że – mimo wszystko – wiele przemawia za „modelem mocnym”, niemało za „słabym”, a ponadto walorów poznawczych nie są pozbawione „autonomiczne” teorie piśmienności, jak też nie są ich wyzbyte jej teorie „ideologiczne”. Argumenty dla owych opcji – najbliższe zainteresowaniom Peters – pochodzą z takich obszarów kultury, jak historia druku (Friedrich A. Kittler), technologia reprodukcji mechanicznej (maszyna do pisania), dzieje teatru (marksizujący Timothy Murray), a nawet etnografia. (Na ile opisujący kulturę zmienia ją przez to, że w n i e j i o n i e j p i s z e?). Wszystkie te czynniki stanowią znane humanistom *memento*, przestroge wynikającą z dziejów zdobywania wiedzy, którym towarzyszą pułapki i zagrożenia dotyczące „roli podmiotu, neutralności myśli wobec mowy i pisma”, wiary, że „sama technologia powoduje pewne skutki”, wiary w „gładką, linearną historię kultury (pozytywistyczna opowieść o ewolucji), w historię tworzoną z radykalnych zwrotów dziejowych (staromarksistowska opowieść o rewolucji), wiary, że kultura zawsze i wszędzie realizuje serie wzorców (klasycystyczna opowieść uwspółcześniona jako strukturalizm)” (s. 38), wreszcie – sporów o pojęcia i nie mniej trudnych sporów o ich interpretację.

Jane Hoogstraet w studium „*Discoverers of Something New*”: *Ong, Derrida, and Postcolonial Theory* też zderza się z tandemem Derrida–Lévi-Strauss, ale poczyniła sobie dużo zręczniej. W krytycznych uwagach Derridy chce dostrzegać pragnienie innego problemowo – aniżeli pozwala Lévi-Strauss – ustawienia granic między tym, co oralne, a tym, co piśmienne. Jednocześnie usiłuje pokazać, że właśnie Ongowski pojęcia, zwłaszcza „oralności pierwotnej”, „oralności wtórnej”, są użyteczne w badaniach prowadzonych w imię feminizmu i postkolonializmu. Nie tylko wspomagają odtwarzanie utraconych tradycji i kultur oralnych, zignorowanych przez języki „kolonialne”, lecz także pozwalają rozumieć, co w zapisach Europejczyków nie występuje, i wyjaśnić, że coś odmiennego od siebie kultury piśmienne rozpoznają tylko jako „brak”. To, w jakim stopniu eksploratorzy, którzy stykali się z ludami tubylczymi, objawiali niezdolność kultury zdobywczej do rozumienia i „przetłumaczenia” i n e j<sup>5</sup> kultury – starają się wykazywać zwłaszcza teoretycy reprezentujący nowy historyzm. Hoogstraet przywołuje badania Erica Cheyfitza (*The Poetics of Imperialism*) oraz Stephena Greenblatt (*Marvelous Possessions*), którzy analizowali świadectwa tak zniszczonych kultur rodzimych – posiadających nierzadko cechy oralności pierwotnej<sup>6</sup>. Zapis utrwalił dziwne, zniekształcone formy. W rozwikłaniu takich struktur, najczęściej zresztą rozpoznawalnych jako (nakreślone u Onga) atrybuty kultur oralnych, pomaga obecnie właśnie język „dokonujący owej opresji”. Ostatecznie Hoog-

<sup>5</sup> Głosy „innego” – najczęściej głosy kobiet – były tłumione w doniesieniach etnografów, którymi przez stulecia byli mężczyźni. Tyler pisze o tym milczącym „głosie”: „ona”, by fakt ten uwydatnić.

<sup>6</sup> Cheyfitz twierdzi, że właśnie różnice między oralnymi kulturami rodzimych mieszkańców Ameryki a europejską kulturą pisma przesądziły o niemożliwości jakiegokolwiek zbliżenia.

straat twierdzi pojednawczo, iż budując wyobrażenia „nieobecności” przedstawiciele teorii postkolonialnej mogą sięgnąć i po Ongowską kategorię oralności, rozumianej jako wyobrażenie języka i kultury innych, i po Derridy kategorię „inności”, mimo że każdy z nich inaczej widzi kwestie istnienia oralności pierwotnej; Derrida nie przyznaje pierwotności żadnej mowie, centralne jest dla niego pismo, odmiennie niż Ong poprowadził granice mowa–język–pismo. Teoria Onga, w opinii Hoogestraat, nadaje się nie do tworzenia modeli, rozwiązywania problemów, lecz do ich stawiania; pozwala np. wskazać, na czym polega istota konfliktu kolonizator–kolonizowany. Autorka uznaje wyższość koncepcji Onga nad stanowiskiem Lévi-Straussa, choćby w kwestii „nieobecności” *écriture*, jednak jej – zawołowane i stonowane – oskarżenie Onga o „fallocentryzm” jest, co tu mówić, chybione.

Dwa następne teksty, Vincenta Casaregoli (*Orality, Literacy, and Dialogue: Looking for the Origins of the Essay*) i Johna Milesa Foleya (*The Bard's Audience Is Always More Than a Fiction*), same w sobie bardzo interesujące, wyraźnie grzeszą „małością ducha” teoretycznego. Może więc dziwić fakt, że znalazły się w dziale pierwszym, teoretycznym. Casaregola stworzył erudycyjną genealogię eseju i jego pogłębioną charakterystykę. Narodziny eseju są związane z ugruntowaniem w Europie (koniec XVI w.) kulturowej potęgi druku, kiedy paradygmatem języka staje się tekst. Poprzedzające 2000 lat (od rozwoju greckiego alfabetu) to czas dominacji dialogu – formy prozy, która przypomina rozmowę, interakcję międzypersonalną, to epoka wiedzy niesprowadzalnej do abstrakcyjnych formuł. Dzieje eseju pozwalają Casaregoli odnajdywać ślady zmagania, tęsknot intelektualnych za utrwaleniem „dynamicznej równowagi między przestrzennym, wizualnym oraz ilościowym” przedstawieniem myśli a sprzeczną z tym chęcią, by ją ukazać poprzez prezentację relacji międzyludzkich. Tworzyły się one „między filozofią a retoryką, z których pierwsza starała się zrozumieć i wyjaśnić doświadczenie systemowo, poszukując wiedzy stabilnej i uniwersalnej, podczas gdy retoryka usiłowała zrozumieć i wyjaśnić ludzkie doświadczenie performatywnie, jako bezpośredni, dynamiczny proces zakorzeniony w zmiennych sytuacjach i konkretnych osobowościach. Krótko, filozofia poszukiwała wiedzy transcendentnej, retoryka – immanentnej” (s. 66).

Znany od starożytności dialog pisany stopniowo zanika w epoce upowszechnienia się druku w związku z zakłóceniem równowagi między oralnością a tekstowością (kultury cyfrowe). Jednym z przejawów owej destabilizacji kontekstu kulturowego był ramizm. Ong szeroko opisał jego rolę w odrzuceniu dialogu w dziedzinie poznania. Te uwarunkowania stanowiły tło dla eseju, który „reprezentował opartą na druku, nową »ekonomię noetyczną«, z nowym typem świadomości i procesu myślowego” (s. 65–66). Esej nadawał się do poszukiwań, ujawniał warsztat, „umysł przy pracy”. Pozwalał dzielić się tym, co jeszcze nie ukończone, co w trakcie „wypracowywania”.

Co zyskuje Casaregola zaprzęgając do opisu eseju teorię kultury Onga i ciągle w USA modną teorię dyskursu Bachtina? „*English*” wskazuje na zależność doświadczeń językowych od relacji między językiem, dyskursem, mediami i kulturą, na wpływ medium dominującego w danej epoce. Wysokie „*residuum* oralne” w eseju wyjaśnia jako pochodną osobowości i relacji międzypersonalnych, „głosu”, które eseje określają bardziej wyraziście niż jego struktura. Natomiast „eksploracyjne” nacechowanie eseju kojarzy Casaregola z asystemowym wzorcem Bachtinowskiej „niefinalności”, przypominającym dialog spierających się postaci, które prezentują swe idee. Polifoniczna natura dyskursu przejawia się w dialogu dosłownie konwersacją uczestników, eseje taką dialogiczność i polifonię jedynie sugeruje. „Eseista często wyraża jakąś ideę czy stanowisko tylko po to, by je podważyć, porównywać z jego przeciwieństwem, szukać równowagi, nawet podpowiadać konkluzję, mimo że nie zamyka dialogu na przyszłość” (s. 79). Dialogiczna natura eseju, ukazującego procesy mentalne, ujawnia jego cechy: uwolnienie „głosu”, wyrazistą relację z czytelnikiem. Gdy w strukturze powierzchniowej eseju mówi „jednym głosem”, w głębszej – rozbrzmiewa polifonią różnych głosów w interakcji. Wniosek: kiedy należy wy-

ważyć różne racje, i dialog, i esej sprawdzają się znakomicie. Zachęta do badań z szerszym uwzględnieniem oralności i piśmienności nie zmienia faktu, że esej będzie nadal narzędziem równowagi we współczesnym chaosie kulturowym, że zachowa swe fundamentalne paralele z dialogiem.

Najsłynniejszy esej Onga, *The Writer's Audience Is Always a Fiction* (1975), prezentujący „obowiązki komunikacyjne nadawcy i odbiorcy”, jest punktem odniesienia dla Foley, który poddaje sprawdzeniu główne terminy oralnej sytuacji komunikowania. Na pierwszy ogień idzie „b a r d”. Pojęcie zaskakująco niejasne, skoro może oznaczać i (1) „epickiego poetę wykonującego utwór oralnie”, rodzaj Homera, a zarazem artystów z całego świata, żyjących lub nie, którzy w taki sposób realizują swe opowieści; skoro stoi również za (2) wykonaniami transkrybowanymi za pomocą pisma (opowieści Indian, europejskie kolekcje przekazów ludowych, itp.), zachowującymi jeden tylko aspekt wykonania – „*libretto*”; a także za (3) tekstami autorskimi, wykorzystującymi „idiom ekspresyjny tradycji oralnej”, zaliczanymi nierzadko do „literatury”, co oznacza nieświadome przekreślenie istoty ich oralnej poetyki.

Badania nad „tradycją oralną” sprawiły, że obie składowe terminy – i „tradycyjność”, i „oralność” – ulegały rozmaitym zniekształceniom. Przykładowo: liczba formuł w wierszu mogła przesądzić o zaszerogowaniu dzieła do „oralnych” albo do „piśmiennych”, nie bacząc na jego poetykę. Nie ratuje sytuacji uniwersalna koncepcja „kultury oralnej” – społeczności, która nie wspiera się pismem – ponieważ badania szczegółowe (np. Ruth Finnegan *Oral Poetry; Literacy and Orality*) podważają tezę o prostym podziale na oralność i piśmienność. Badania samego Foley, prowadzone w Serbii, ujawniają istnienie swoistej mieszanki – tradycja oralna współistniejąca z umiejętnością pisania<sup>7</sup> – której nie można zredukować do oralnego monolitu.

Samo pojęcie tradycji uważa Foley za „nader śliskie”, dlatego zachęca do ostrożności w posługiwaniu się nim. Sam rozumie jego przedmiot jako „rozmaitość bez granic”, „równowagę dyskursów bliską Ongowskiej homeostazie”. Stara się zwrócić uwagę na słabo dostrzeganą przez uczonych „wrodzoną adaptowalność” tradycji, która zmianę ma „wpiisaną w swój kod genetyczny” (s. 96).

Sięgając do zaczerpniętego z Michaela Alexandra Kirkwooda Hallidaya pojęcia rejestru językowego, z jakiego korzysta nowa lingwistyka antropologiczna, Foley przypomina, że każdy włada określoną liczbą rejestrów, z których korzysta bezwiednie (rozmowa z dziećmi, wykład naukowy, przygotowywanie publikacji). Bez minimum zgodności rejestrów między audytorium a mówiącym nie ma wymiany; właśnie bard musi znakomicie władać „tradycyjnym idiomem”, który audytorium, naturalnie, musi „usłyszeć”. Foley podkreśla, że skupieni na oralności badacze nie rozumieli, „jak ustawionym, wyspecjalizowanym i ekonomicznym medium jest rejestr tradycyjny” (s. 98). Z tego punktu widzenia sztuka tradycyjna mogłaby służyć za przykład „kompozycjom tekstowym”. Pismo nie zabija tradycyjnego rejestru, pojawiają się twory łączące np. obcą tradycję piśmienną i rodzimą oralną – a więc, mówi Foley, twory „post-oralne” łączy z „poezją prawdziwie oralną” wspólny rejestr, czyli „wspólny instrument ekspresji”; oczywiście rejestr, który jest znany również audytorium. Tak więc w tekście przetrwał klucz wykonania, który słuchaczowi nakazuje: „interpretuj to, co mówię, w szczególnym sensie; nie tak, jak mówią same wyrazy, brane dosłownie”. Ten klucz to wedle Foley np. „specyficzne kody, język przenośny, paralelizmy, swoiste formuły, zwrot do tradycji, zrzeczenie się wykonania” (s. 99).

Jak wspominałem, w dziale drugim, *Ongian Readings*, znajdujemy kilka tekstów zajmujących się twórczością jednego autora. Ta poręczna kategoria grupuje eseje, które realizują jednak zasadniczo odmienne cele. Praca Jamesa R. Andreasa („*Lewedly to*

<sup>7</sup> Pismo wykorzystuje się np. do korespondencji z dziećmi pracującymi w Niemczech czy Szwajcarii, ale nigdy do zapisu własnych podań, genealogii *etc.*

a *Lewed Man Speke*": *Chaucer's Defense of the Vulgar Tongue*) stara się przekonać czytelnika, że uznawany za „ojca” języka angielskiego Chaucer był w istocie kimś innym. Jego upodobaniu do języka oralnego, mówionego, pospolitego („*vulgar*”), czyli potocznego, towarzyszyło zdecydowane przekonanie, że język poetycki ma genezę oralną. Nierzadko twórca ten wskazywał na pierwotność mowy wobec pisma. Skwapliwe sięganie do języka zwykłych ludzi, *vulgus* – to, zdaniem Andreasa, źródło sukcesów Chaucera w realizowaniu jego potencjałów komizmu. Towarzyszyło temu znakomite wyczuwanie implikowanego audytorium; dzieła swe pisarz kształtował w taki sposób, by budziły odzew żywego audytorium. Analiza kilku krótkich fragmentów utworów Chaucera ma wzmocnić tezę, że zasadniczo ich autor to poeta oralny języka angielskiego. Nawet rzekoma teatralność jego dzieł wynika raczej z „wielogłosowości”, jaka jest dla nich charakterystyczna. Andreas uważa, iż w przypadku Chaucera nieporozumieniem jest określenie: wielki „pisarz”, ponieważ był on najpierw „mówcą”, ewentualnie „poetą”. Podobnym błędem są podejścia alegoryzujące i egzegetyczne, jakie zdominowały recepcję Chaucera w badaniach literackich. Te spostrzeżenia rodzą u autora pytanie, czy przypadkiem „sukces u odbiorcy” nie polega na tym, że najwięksi pisarze „przemawiają niezapośredniczonym głosem oralności, a przynajmniej stwarzają odpowiedni kontekst i wrażenie, jakby swe teksty wygłaszali”. Jako przykłady Andreas wymienia głosy „podobne do głosu Homera, Szekspira, Twaina, Hemingwaya, Joyce’a, Vonneguta, O’Connor, Welty i Dostojewskiego” (s. 138). Charakterystyczna dla Chaucera otwartość na wszelkie zjawiska w języku miałyby w przypadku każdego pisarza wynikać z szerokich doświadczeń życia: humoru, wolności, zrozumienia religii.

Pasjonujące zadanie postawił sobie autor eseju *What the King Saw, What the Poet Wrote: Shakespeare Plays before King James*, Alvin Kernan. Pragnąc sprawdzić na konkretnej materii tezę Onga o „dynamice przejścia od oralności do piśmienności” (s. 155), wziął na warsztat Szekspira. Niecodziennosc pomysłu bierze się stąd, że Kernan docieka, jak od strony (nadzwornego!) dramaturga wygląda jego realne audytorium, co więcej, audytorium dostojne, skoro tworzyli je król, Jakub VI Szkocki, oraz jego dworzanie. Istnieje dostatecznie wiele świadectw, do których można było się odwołać, by powiodła się realizacja tego pomysłu.

Król jawi się jako osoba sztuką teatru zainteresowana przeciętnie, w porównaniu choćby z królową i następcą tronu. Zwłaszcza że uważnemu oglądaniu rzadko sprzyjały warunki. Przedstawienia zaczynały się późno (nawet po godzinie 22), poprzedzała je obfita uczta, więc zmęczenie dawało się we znaki. Niekiedy trzeba było przerwać rozpoczęty spektakl. Tron królewski bywał czasem ustawiony tak, by zebrane w sali osoby dobrze widziały króla, on sam natomiast ledwie mógł słyszeć to, co mówili aktorzy. Zdarzały się wszak przedstawienia (przykładem sztuka *Ignoramus*, pokazywana w Cambridge), które tak zainteresowały i bawiły króla, że nie tylko „ryczał ze śmiechu”, jak mówi dokument, ale zadał sobie trud, by ponownie zjawić się w okolicy i – po polowaniu! – oglądać rzecz po raz drugi. Innym razem król, ostro wyszydzony na scenie, wpadłszy w gniew groził, że aktorzy będą umierać z głodu, a teatry każe zamknąć.

Szekspira ukazuje Kernan jako człowieka słowa pisanego, mimo (oralnych przecieży) występów na scenie, człowieka, którego ambicja twórcza zmusza do poszukiwania dla swego medium kształtu równie subtelnego jak tekst pisany. Te aspiracje rozmięły się w sposób uderzający z możliwościami audytorium, które nie było w stanie spełnić oczekiwań i wymagań dramaturga. Wprawdzie, jak pokazuje „sztuka wewnętrzna” ze *Snu nocy letniej*, władca (Tezeusz) ma świadomość, że „szlachetne uznanie” z jego strony jest bardzo pożądane, jako nagroda za nawet nie całkiem fortunate pomysły uczczenia go. Dokumenty ujawniają, że szlachetne intencje kończyły się bardzo szybko; „szlachetne” audytorium gada, dowcipkuje na temat nieporadności aktorów, ujawnia poczucie wyższości społecznej oraz intelektualnej. Do tej ostatniej miało dość niewielkie prawo, nie traktując

poważnie sztuk, które były wystawiane, i nie dysponując inteligencją niezbędną, by je rozumieć. Owe sztuki, nierzadko mało wyrafinowane, miały jednak wiele do powiedzenia. Szczególnie wdzięcznym przedmiotem analizy stanu audytorium okazał się naturalnie *Hamlet*. Utwór, jak wiele tekstów Szekspira, będący mieszanką ogranych chwytów, sensacyjnej akcji, ale także i – subtelno wiersza, właściwego umysłowości piśmiennej, zdradza zarazem świadomość swego autora, że „siła oralnego wykonania zmieszana z subtelnością słowa pisanego nie jest w pełni rozumiana nawet przez arystokratycznych intelektualistów, jak *Hamlet*” (s. 167).

Problematyka „zachowań agonistycznych”, czyli męskiego współzawodnictwa, przyciągała nie raz uwagę Onga. Thomas J. Farrell (*Faulkner and Male Agonism*) zechciał z niej uczynić metodę badania twórczości Faulknera. Bliższe przyjrzenie się technice pracy Faulknera oraz jego postaciom dowodzi, że był on znakomitym obserwatorem, wręcz badaczem męskiej agonistyki. Tezy Onga dotyczące rywalizacji męsko-męskiej, która warunkuje uzyskanie męskiej tożsamości, rzucają interesujące światło na tożsamość samego Faulknera. Farrell przypomina, że pisarz utożsamiał się z pradziadkiem, który w oczach chłopca rozczarowanego własnym ojcem miał wiele cech bohatera. Twórczość Faulknera dostarcza interesującego materiału na temat jego własnej agonistyki. Bliźniacy z *Flags*: John Sartoris, który zginął na wojnie, i Bayard Sartoris, to pozostające w rywalizacji „dwie części jednego Williama Faulknera” (s. 205). Utożsamienie z pradziadkiem jest częściowe, ponieważ jego „brutalność, szorstkość, mizoginia, rasizm” zostały przez pisarza zakwestionowane. Jest jeszcze jedna nieoczekiwana prawidłowość: Farrell nie dostrzegł w twórczości Faulknera obrazu szczęśliwego utożsamienia się młodego mężczyzny z wybranym modelem. Droga męskiego współzawodnictwa wiedzie przez meandry antyfeminizmu, a kiedy etap męsko-męskiej rywalizacji kończy się uzyskaniem męskiej tożsamości, wtedy ustaje też męski antyfeminizm. Ten zarys idealnej drogi do męskości nie został nigdzie w twórczości Faulknera poświadczony.

Farrell śledzi, jak znakomicie pokazał Faulkner skutki niespełnionego męskiego agonizmu. Wspomniany antyfeminizm powraca nagminnie: jako chłód wobec pierwszej żony, jako mizoginia w stosunku do drugiej (Bayard); najradykałniejszą postać przybiera jako „zimna kalkulacja”, której skutkiem jest nieosobowe traktowanie kobiet i osobista tragedia (T. Sutpen). Czyhają na męczyznę pułapki „wyższości” (sukces za każdą cenę), „idealizmu” (kiedy wyznaczone sobie zadanie rywalizacji jest nierealistyczne), jakie często zastawia społeczeństwo, np. zachowując niewolnictwo, kasty, odmawiając szansy autentycznemu człowieczeństwu. „Aby żyć, aby nie umrzeć żyjąc, musimy otrzymać czy wymusić uznanie” – powie w tym kontekście jeden z badaczy Faulknera, Warwick Wadlington (cyt. na s. 216). Sposób, w jaki Farrell prowadzi wątek odnoszący się do samego pisarza, narzuca wniosek, że męskiej agonistyce może też służyć literatura.

Materię eseju *The Crucial Antithesis: Orality/Literacy Interaction in the Poetry of Dylan Thomas* George’a Weicka ujmuje najzwężej sam jego tytuł: „Rozstrzygająca antyteza: interakcja oralności/piśmienności w poezji Dylana Thomasa”. Autor stara się dociec, jakie oddziaływania ukształtowały tak „oralnie” ukierunkowaną osobowość poety. Wiąże je z rodziną i otoczeniem młodego Thomasa, gdzie słowo oralne objawiło się w pełni czaru i mocy; głośna lektura (ojciec, który czytał jak aktor), płomienne kazania, jakich wysłuchiwał z matką, to przeżycia uświadamiające też ulotność słowa. Wiarę w prymat słowa mówionego zachował Thomas nawet jako dojrzały człowiek i poeta. To ona popychała go do krytyki również znanych poetów, którym zarzuci używanie słów tak, jakby przeznaczone były tylko dla oka, jakby autorzy nie pamiętali, iż będą one mówione. W jego dziełach i postawie jako pisarza widać dwie tendencje. Z jednej strony opowiada się za klasycznym ładem, uporządkowaniem, precyzją, z drugiej – za „bujnością, zaangażowaniem i emocją” (s. 226). To swoiste pęknięcie w osobowości poety wydaje się przyczyną słynnego konfliktu przeciwieństw, charakterystycznego dla jego twórczości i zaprzatają-

cego uwagę krytyków literackich. Ono miałyby rodzić znane trudności z interpretacją wierszy Thomasa, bardzo dokładnie pokazane przez Weicka na przykładzie krótkiego wiersza *The Spire Crane* – badacz usiłuje godzić sprzeczne opinie interpretatorów i sam dokonać interpretacji utworu. Kilka innych przykładów jedynie potwierdza słuszność wyboru (dotąd nie stosowanej) Ongowskiej teorii oralności/piśmienności jako metody podejścia do twórczości Dylana Thomasa. Pomaga ona naświetlić istotę konfliktu, zwłaszcza w poezji wczesnej, i wydobyć elementy oralno-piśmiennego nacechowania tej poezji, choćby jej agonistyczną tonację.

Ku problemom estetyki kierują się dwa artykuły, choć zmiierają tam odmiennymi drogami i zupełnie różne cele sobie stawiają. Esej siostry Anne Denise Brennan, *Breaking the Ice: Some Highlights of the History of Humor and Sense of Humor*, ma wszelkie zalety (i wady) pracy wykonywanej przez zakonnicę. Jest bardzo solidny (jeden z najdłuższych tekstów), chociaż z całą pewnością nie było rzeczą zabawną przedzieranie się przez różne postacie „humoru”, od wieku XVII do współczesności. A jednak jest to zrobione, zostały opisane rozmaite zawirowania, konieczne, byśmy mogli posługiwać się czymś tak, wydawałoby się, banalnym, jak poczucie humoru („*sense of humor*”). Teza Hugh Duncana, że „wielki śmiech jest refleksyjny, szczególnie gdy jest to śmiech z siebie samego” (s. 196), też z pozoru nieodkrywcza, dzięki wysiłkowi siostry Brennan odzyskuje swój ciężar gatunkowy. Swą zdolność do refleksji, do autorefleksji – jak pokazywał Ong, skwapliwie przywoływany w tekście – ludzkość kształtowała żmudnie i długo; wyraźnie jest do niej zdolna dopiero społeczność wiktoriańska, czyli społeczność wysokiej piśmienności, nauczona spojrzenia z dystansu, warunkowanego właśnie głęboką interioryzacją piśmienności.

Drobną skazę eseju stanowi wielka, może zbyt wielka powaga; tematyka zdaje się zachęcać do pewnego luzu. Bezsprzeczną zaletą jest to, że siostra Brennan uchroniła siebie i czytelnika przed „figlarnością”, do której XVII-wieczne poglądy na kwestie humoralne (patologia, doktryna i teoria) łatwo mogły prowokować. Otrzymujemy zresztą próbkę „humoru angielskiego”, czyli wyjaśnienie (w zakończeniu) dość zagadkowego tytułu: „Przełamywanie lodów: uderzające momenty w dziejach humoru [...]”. Etymolodzy z *The American Heritage Dictionary of the English Language* śledząc drogę, jaką przebył „humor” od praindoeuropejskiego „wegw [mokry]”, cytują staronorweską formę „vok” od „vakvo”, co znaczy ‘pęknięcie lodu pochodzące od mokrego miejsca’. Taki obraz, pisze autorka, znakomicie podsumowuje dzieje „humoru” i „*sense of humor*”. Uwydatnia funkcje, jakie przyszło im pełnić w ludzkim życiu, dowartościowuje mieszczące się w ich zakresie pojęcie „płynności/giętkości”, zbiera wszystko, co (dosłownie) kryje się w popularnym zwrocie „przełamywać lody”.

Od epizodu z dziejów estetyki brytyjskiej przechodzimy do obszaru niezwykle egzotycznego, jakim jest dla nas (nieco inaczej wygląda to w Ameryce) indyjska estetyka sanskrycka (Abhinavagupta, Anadavardhana, Kuntaka). Tę właśnie estetykę wykorzystuje esej *The Beautiful and the Merely Pleasing: Love, Art, and „The Jinnee in the Well Wrought Urn”* Patricka Colma Hogana, by wyeksplikować granice między tym, co estetyczne, a tym, co przyjemne, co się podoba („*pleasing*”). Polski odbiorca staje przed zadaniem, rzecz można, karkołomnym podwójnie. Przystępuje do zmagania z nierównoznacznością terminologii estetyczno-emocyjnej w angielszczyźnie i w polszczyźnie, a następnie do konfrontacji wyniku tych zmagania z zupełnie (niekiedy) nieprzystającą terminologią („*bhava*”, „*dhvani*”, „*rasa*”) estetyki sanskryckiej. Wyczynia z nią łamańce rozmaite sam Hogan, by jej sensy wyłożył nieobytemu odbiorcy anglojęzycznemu.

Czy w efekcie mamy imponujące dokonanie, przełom w obszarze niemożności i trudności, który daremnie usiłowali zagospodarować Platon, Kant, Burke, Coleridge i inni? Niezupełnie. Mamy raczej opisane (niektóre) miejsca styku „estetycznego” i „przyjemnego”, miejsca, gdzie „iskrzy” – pozwala to stopniowo różnicować obie kategorie. Sankrycka teoria estetyki zajmuje się uczuciami widza/czytelnika – co estetyce Zachodu jest dość obce –

by uznać, że odbiorca raczej nie doświadcza uczuć odmalowanych w dziele, lecz coś im bliskiego. Trudno to wyrazić (samemu Hoganowi), ponieważ najpierw należałoby wprowadzić odbiorcę w skomplikowaną hierarchizację pojęć w estetyce sanskryckiej.

Tradycyjnie łączono ze sobą piękno i miłość. Hogana zainteresowała więc relacja miłość – doznanie estetyczne, ponieważ to ostatnie ma rodzić się z miłości (bliższej uczuciom kochanka niż uczuciom macierzyńskim czy przyjacielskim) skierowanej do „rzeczy”, jak wiersz, sonata *etc.* Nie zachodzi podobna relacja między miłością a zwykłą przyjemnością. Skoro doznanie estetyczne przypomina miłość, winno posiadać jej składowe: uczucie przyjemności z istnienia tego drugiego, pragnienie jego dobra, oczekiwanie wzajemności. (Hogan zauważa, że jest tu komplikacja pięknie przez Onga sportretowana: miłość do przedmiotu ześlizguje się szybko ku podmiotowi, on bowiem jest właściwym przedmiotem miłości. W efekcie następuje personalizacja rzeczy.) W doznaniu estetycznym nie ma z pewnością pragnienia wzajemności (ze strony rzeczy). Jest w nim natomiast troska o dobro rzeczy; podobnie zresztą pragnie się dobra przedmiotu dającego przyjemność. Konieczność oceny to następna sytuacja służąca odróżnieniu tego, co estetyczne, od tego, co przyjemne. Musimy oceniać, ponieważ zawsze istnieją rozbieżności, co jest dla kogo np. piękne. Za tym idzie sprawa dobra moralnego. Hogan uogólnia: zdolność doświadczenia piękna to cenna moralnie cecha charakteru, nie powiemy tak o zdolności doświadczenia przyjemności. Miłość i piękno poszukują jedności, starają się spleść to, co z natury pozostaje oddzielone, izolowane, jak dwie ludzkie dusze. W dążeniu do jedności i miłość, i uczucie estetyczne są w stanie przyjąć ból (zarówno ból zadawany przez drugą osobę, jak i cierpienie tej drugiej osoby). Zupełnie tego nie ma w przyjemności (wyjąwszy perwersję, która właściwie też jest szukaniem przyjemności, tyle że przez ból).

Cały wysiłek Hogana był w istocie skierowany na przyjrzenie się tezie Onga o utrzymywaniu się postaw personalizujących wobec dzieła sztuki, inaczej mówiąc, chodzi o relację między miłością a sztuką, ostatecznie zaś o odpowiedź na pytanie, dlaczego dzieło odsyła do autora? Ponieważ sztuka, pisze Hogan, jest dialogiem. Chociaż to, co estetyczne, jak stwierdzono, wyklucza pragnienie wzajemności, to sztuka, będąc dialogiem, „popycha doznanie estetyczne ku pragnieniu wzajemności, ku miłości, ku personalizmowi” (s. 178).

Werner H. Kelber<sup>8</sup> mówi wprost o hołdzie dla Onga, podejmując problematykę oralności/piśmienności. Jego esej – *Incarnations, Remembrances, and Transformations of the Word* – skupia się na dawnych koncepcjach języka, pamięci i percepcji zmysłowej. Właśnie zagadnienie percepcji zarzuciło kulturę Zachodu wielością problemów. Gorgiasz, zainteresowany m.in. „estetyką recepcji” (metaforyczny „*Pharmakon*”, słowo, które oddziałuje na duszę jak lek na ciało), pragnął wyjaśnić, skąd bierze się moc słowa, jego oddziaływanie na „duszę”. Percepcja nie jest możliwa bez pamięci, dlatego ta ostatnia przyciągała uwagę kolejnych filozofów i retorów (jak np. Arystoteles, Cyzero) oraz ich kontynuatorów (np. Akwinata, Leonardo).

Kelberowi bliskie są teksty *Nowego Testamentu*, nic dziwnego, że zajął się „technikami perswazji apostołskiej”. Wykorzystując opinie Augustyna, analizuje spuściznę Pawłową, jej cele i cechy (dopasowanie do zróżnicowanych orbit intelektualnych i odmiennych pól semantycznych), by w efekcie przywrócić Pawłowi godność retora, co jednocześnie pozwala odkryć źródło trudności z dzisiejszym odbiorem jego pism. Zauważa, że właśnie Paweł „zasiał ziarno dwuznacznego nastawienia chrześcijaństwa do retoryki” (s. 118), kiedy mówił o „mądrości świata”, „uwodzących słowach mądrości”, otwierając dyskusję nad zgodnością retoryki z „orędziem chrześcijaństwa”, dyskusję, która trwała przez pięć

<sup>8</sup> Warto przypomnieć, że jego znakomita praca, *The Oral and the Written Gospel* (1983), pokazuje w nowatorski sposób problemy, z jakimi musieli się zmagać autorzy *Ewangellii*, przenosząc ją z żywego kontekstu oralności w świat „tekstowej martwoty”. Tej książki, wydaje się, zupełnie w Polsce nie dostrzeżono.

pierwszych wieków. Wskazuje też Kelber, jak trudną do przecenienia rolę w umacnianiu „tekstowej świadomości Zachodu” odegrała *Biblia*. Jej pisemny status stał się źródłem szeregu kwestii hermeneutycznych, które wymagały interpretacji. Kultura średniowiecza „uruchomiła proces potrójnej mediacji”, koncentrując się w interpretacji przekazu na „Duchu Św., papieżu, *Biblii* i skrybie” (s. 123), co Kelber znakomicie pokazuje, interpretując miniaturę (papież Grzegorz I inspirowany przez Ducha Św.) pochodzącą z chrześcijańskiego kodeksu powstałego przed końcem pierwszego tysiąclecia. Tekst zamykają uwagi o roli i charakterze scholastyki średniowiecznej, uwagi, które przywracają jej w pełni zasłużone dobre imię.

Jak widzimy, omówiony tu zbiór esejów zdominowała problematyka literacka i, co ciekawe, przedmiotem refleksji są autorzy reprezentujący literacki kanon, a nie np. środowiska, gdzie napięcie między oralnością a piśmiennością pozostaje wyraźne, jak choćby krąg pisarzy afroamerykańskich, czyli czarnych Amerykanów. Zabrakło tekstów dotyczących problematyki mediów czy ogólnie – problemów oralności wtórnej, które walczyły o palmę pierwszeństwa w dotychczasowej literaturze ongowskiej.

*Józef Japola*