

Teksty Drugie 1998, 6, s. 47-67



Cisza, miejsca niedookreślenia i graniczne stany słowa

Piotr Michałowski

Piotr Michałowski

Cisza, miejsca niedookreślenia i graniczne stany słowa

Z doświadczeń poezji konkretnej

Kiedy wymawiam słowo Przyszłość,
pierwsza sylaba odchodzi już do przeszłości.

Kiedy wymawiam słowo Cisza,
niszczę ją.

Kiedy wymawiam słowo Nic,
stwarzam coś, co nie mieści się w żadnym niebycie.
[W. Szymborska *Trzy słowa najdziwniejsze*¹]

Są w języku słowa, których zapis lub wypowiedzenie zaprzecza wartości znaczeniowej; znaki, których obraz akustyczny koliduje z pojęciem. Można tę grupę nazwać paradoksalną, graniczną, krytyczną lub – za Szymborską – po prostu „dziwną”. Lista jest dłuższa: obok „przyszłości” obejmuje bliskoznaczne „jutro” i „pojutrze”; „ci-

¹ W. Szymborska *Widok z ziarnkiem piasku*, Poznań 1996.

szę” da się uzupełnić „milczeniem”, a przy słowie „nic” dodać ubocznie przywołany przez poetkę synonimiczny „niebyt” czy też „nieistnienie”. Wymieniona triada wydaje się jednak najbardziej reprezentatywna, gdyż pozostałe słowa, o węższej denotacji, stanowią jej uszczegółowienie. Nie chodzi tu o liczbę „doskonałą”, ale o uzasadniony logicznie system. Wszystkie słowa odsyłają do abstrakcji, ale ich antonimy to kategorie empirycznie sprawdzalne: „przeszłość”, „dźwięk” i „coś”. „Przyszłość” dotyczy czasoprzestrzeni, jej nie zaistniałego stanu; „cisza” – raczej czasu, natomiast „nic” odnosi się przede wszystkim do braku czegokolwiek w przestrzeni. Szymborska jednak wszystkie trzy wyrazy „wymawia”, uznając niemodnie prymat głosu nad pismem, a recytację traktując jako podstawową formę istnienia wiersza, której zapis graficzny służy zaledwie za partyturę. Takie założenie upraszcza problem niewyraźności, gdyż największe napięcia powstają właśnie na styku dwóch form istnienia tekstu: fonicznej i graficznej.

Z trzech słów zanalizujemy dwa: „nic” i „ciszę”, pozostawiając mglistej przyszłości innego interpretatora – „przyszłość”. Oznaczają one nieuchwytny stany, które można za pomocą tych słów o - m ó w i ć lub o - p i s a ć, uchylając kwestię paradoksalności, jako mieszczącą się w konwencji języka. Można ponadto podjąć próbę demonstracji bezpośredniej, pokazania desygnatów, co w semiologii Peirce’a byłoby zastąpieniem symbolu przez ikon.

Nie-tekst w postaci stematyzowanej to obiekt trudno wyobrażalny, ale uchwytny językowo – jak opis każdego nie istniejącego obiektu, np. w poezji Leśmiana, w *Studium przedmiotu* Herberta czy w utworze Ryszarda Krynickiego, zresztą właśnie Herbertowi dedykowanym:

*Przekreślony początek, z drugiej
strony: biel,*

pośród nich tyle życia, nie
do wyrażenia

to jeszcze kartka papieru: zmięta
w popielniczce płonie

już mała nieskończoność? nic?
nieco światła i cienia

[*Przekreślony początek*²]

² R. Krynicki *Magnetyczny punkt*, Warszawa 1996.

Skrajne przedstawienie tekstowego niebytu – właśnie spalonego papieru – jest już tylko eskalacją utopii wyobraźności, a w ostatecznym efekcie – jej praktycznym substytutem: „nic” w świecie przedstawionym musi pojawić się w relacji do „czegoś” materialnego. Niemniej opisać można wszystko, sięgając do samych pojęć oderwanych, natomiast nie sposób tego stanu zilustrować; dziwność słowa „nic” polega właśnie na braku reprezentacji, którą można by przywołać w postaci ikonicznej.

Cisza w poezji konkretnej

Eksperymentalne próby przewyciężenia tego kryzysu, czy też – uniknięcia kolizji semiotycznej między znaczącym a oznaczanym, podejmowała poezja konkretna. Zjawisko to rozumieć trzeba możliwie najszerzej, a więc ponadhistorycznie. Opisywany paradoks demonstrowano rozmaicie, odsyłając pośrednio na rozległe obszary filozofii i refleksji teoretycznoliterackiej. Poezja ta ufundowana była na złudzeniu osiągalności istoty: poezji i świata poprzez odkrywanie ich tajemniczych granic. Były to jednak peryferie doświadczeń poezji konkretnej; konkret „negatywny” stanowił zresztą zjawisko rzadko łączone z tym nurtem, rozumianym historycznie. Takie eksperymenty pojawiały się u futurystów, także rodzimych, choć konkretyści „właściwi” z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych niechętnie dostrzegają swych prekursorów.

Bruno Jasieński na stronie osiemdziesiątej *Buta w butonierce* pokazał „Nic” za pomocą bieli czystego papieru, a więc – braku tekstu. Ten epizod z dziejów polskiego futuryzmu komentuje Edward Balcerzan:

Wiersz ten najwyraźniej eksplikuje nader charakterystyczną dla owych lat „sytuację komunikacyjną”, mianowicie, jest jakby „białą plamą” w gazecie, śladem ingerencji cenzury Drugiej Rzeczypospolitej. I jednocześnie pomysł z „nicem” jest przecież niepoważny, czyśto zabawowy.³

Warto jednak dostrzec wysiłek eksperymentatora – mimo niezadowalającego rezultatu przedsięwzięcia. Zapowiedzianym szumnie w tytule

³ E. Balcerzan *Wstęp* do: B. Jasieński *Utwory poetyckie. Manifesty. Szkice*, Wrocław 1972, s. LXII–LXIII. Ryszard Krynicki nawiązując do wiersza *Nic* i tragicznej biografii jego autora, zadedykował „Pamięci Brunona Jasieńskiego” analogiczny utwór pt. *Biała plama* (w zbiorze *Magnetyczny punkt*).

„niczym” nie jest oczywiście ani biel, ani papier; to zaledwie substytut nicości, jej symboliczny ekwiwalent, a nie prezentacja konkretna. Ilustracja musiała zgrzeszyć umownością, która polega na zastąpieniu braku absolutnego przez namiastkowy brak zapisu. Może więc ten utwór zyskuje wiarygodność dopiero w recytacji? Milczenia nie trzeba w żaden sposób materializować; wystarczy po wygłoszeniu tytułu „wymownie” zamilknąć – powiedzmy, na minutę, czyli przeciętny czas potrzebny do wygłoszenia współczesnego wiersza.

Utwór Jasieńskiego, docierając do granicy wyrażalności, oczywiście nie mógł się stać aktem założycielskim żadnego awangardowego nurtu czy choćby gatunku, którego cechą konstytutywną byłby „konkret negatywny”. To doraźna manifestacja, konceptualistyczny projekt, którego nie warto powtarzać, a nie sposób przekroczyć. Dlatego dalsze poczynania w tym kierunku musiały ograniczyć totalność idei: ująć nicość w umowne ramy czasoprzestrzenne i jakoś sfunckjonalizować.

Takie chwytły stosowane są przede wszystkim w prozie i można je nazwać wykorzystywaniem semantyki „pustego tekstu”. Różne bywają proporcje między tekstem „pełnym” a „dziurami” w tekście, ale zazwyczaj chodzi o to samo: o wymuszenie aktywnego odbioru w jego postaci ekstremalnej, o konieczność „wypełnienia” wskazanych „braków” przez czytelnika. To jedna z form dzieła otwartego.

W pierwotnym autorskim zamyśle Edwarda Stachury najpierw jego powieść *Cała jaskrawość* a potem *Fabula rasa* zawierały nacechowane semantycznie miejsca puste w postaci przerw w druku o różnych rozmiarach, a więc: nie istniejących zdań, akapitów i stronic. Chodziło o utożsamienie struktury tekstu z aktem czytania. Stachura motywuje swój projekt następująco: bohater, idąc drogą, myśli, ale z przerwami, które może wypełnić swoim „tekstem” czytelnik. Wydawnictwo jednak ten pomysł odrzuciło jako „dotąd nie praktykowany” (czyli posługując się uniwersalnym argumentem do utracenia każdego wynalazku!) i dzieła ukazały się w konwencjonalnym kształcie typograficznym⁴. Dodać jednak trzeba, że pomysł w zamyśle awangardowy – jak wiele innych w naszym stuleciu – jest niemal tak stary jak sam gatunek powieści: już Lawrence Sterne zastosował go w *Tristramie Shandy*, zresztą podobnie zachęcając czytelnika do wypełniania czystych stronic.

⁴ O tych perypetiach wspomina autor w nie publikowanych za życia notatkach, ogłoszonych pt. *Miłość, czyli życie, śmierć i zmartwychwstanie Michała Kąmego zaśpiewana, wyplakana i w niebo wzięta przez [...]*, oprac. W. Pogonowski, „Poezja” 1981 nr 8, s. 40.

W prozie Piotra Grzesika pojawia się jako fragment końcowy książki również tekst pusty, obejmujący cały ostatni rozdział *Pusty pokój IV/ Puste pola*⁵. Są nimi białe (poza tytułem) strony liczbowane 169-175. Nie istnieje on, zarazem istniejąc w formie potencjalnej – dzięki zapisanym stronicom wcześniejszym.

Przykładem bardziej zaawansowanej eskalacji milczenia jest książka (może raczej zeszyt?) zatytułowana tylko na okładce i grzbiecie: *Biały kruk*. Nigdzie nie znajdziemy nazwiska autora. Wnętrze, obejmujące kilkaset białych kartek, jest całkowicie puste, pozbawione nawet strony tytułowej i paginacji. Nie ma też innych, zewnętrznych wobec dzieła, cech książki: metki wydawniczej i numeru ISBN – prócz domniemanego znaku wydawcy „HaKa”, umieszczonego pod tytułem grzbietowym⁶. Gdyby istnienie tego nie zidentyfikowanego obiektu ograniczało się jedynie do tych paru śladów, byłby on jako dzieło literackie prawie sterylną próżnią. Ale na szczęście tak nie jest: na tylnej stronie okładki znajdujemy coś w rodzaju streszczenia, które zastępuje to dzieło wirtualne poprzez metatekstową formułę inicjalną, charakterystyczną dla baśni:

Dawno temu (lecz nie za bardzo), między górami a morzem był sobie kraj rządzony przez króla pragnącego mieć wszystko co najlepsze. Kiedy więc do pałacu władcy przyszedł wędrowny sprzedawca zachwalający swoje najświetniejsze opowiadania, król zainteresował się ogromnie. – Jest tylko jedna trudność – rzekł kupiec – moją książkę może odczytać tylko ten, kto ma gołębie serce, dużą wiedzę i inteligencję. Nie chcąc się wystawić na próbę, król zawałał swoich ministrów, aby oni odczytali mu kilka opowiadań z tej frapującej książki. Każdy z nich, nic nie widząc na stronach, a nie chcąc uchodzić za nieuka, zaczął wymyślać własne historie, które bardziej lub mniej pasowały do piastowanego urzędu. Zasluchany król, sądząc, że w książce znajdzie wszystkie sposoby rządzenia krajem, zakupił ją od kramarza, hojnie go wynagradzając. Od tamtego dnia rządził tylko według tego, co wyczytał ze swej ulubionej książki.

Każdy z nas chciałby mieć w swej bibliotece prawdziwego „białego kruka” – książkę niepowtarzalną, niezwykle atrakcyjną i jedyną w swoim rodzaju. Przedrukowałem więc dla Was, drodzy Czytelnicy, ten wspaniały, królewski rarytas. Może i wy znajdziecie z nim coś dla siebie? Jeżeli potraficie patrzeć na świat z przymrużeniem oka, to na pewno wykorzystanie tej książki nie sprawi Wam zbytniej trudności.

Otrzymujemy zatem substytut dzieła w postaci pustej ramy do wypełnienia. Przystępując do lektury wkraczamy w jakiś nie-przedstawiony

⁵ P. Grzesik *Na przedmieściach*, Kraków 1997.

⁶ Opis bibliograficzny tej osobliwości będzie również „dziurawy”, a należy go sformułować następująco: [B. a.]: *Biały kruk*, [B. m.]: „HaKa” [b. r.].

świat i sięgamy wprawdzie po „nic”, ale z wyraźnie sformułowaną instrukcją obsługi. Przypisuje ona czytelnikowi zaszczytną rolę autora, a nie tylko współautora, który może składać niby puzzle gotowe prefabrykaty – jak to się dzieje z wielowariantowymi układankami Julia Cortazara czy Raymonda Queneau.

Zaprezentowane sytuacje tekstu „negatywnego” i sposoby jego lektury wydają się jednak dość proste: nic nie napisać i nic nie zobaczyć, czy też nic nie powiedzieć i nic nie usłyszeć – to tylko różne formy egzystencjalne tego samego skutku: zaniechania komunikacji. Czym innym jest natomiast *n a p i s a ć* lub *w y p o w i e d z i e ć* NIC. Dlatego sytuację bardziej wyrafinowaną przedstawia utwór na pozór tradycyjny, w którym kategoria negatywna została wyraźnie obramowana, a wynik toczącej się w nim gry znaczeń zależy od sposobu istnienia dzieła: w mowie albo w piśmie. Oto on, wiersz Władysława Broniewskiego: *Cisza*:

– Powiedz mi, jak ci na imię?
 – Cisza.
 – Powtórz, bom nie dosłyszał?
 – Cisza.
 – Czy to ty chodzisz po chrząstkich gałązkach
 wiosną?
 Czy o tobie słowik kłaska,
 gdy trawy rosną?
 – Ja jestem cisza, milcz dumny.
 Zabiorę ciebie do trumny.
 [22 IX 1957]⁷

Ten wiersz oczywiście nie reprezentuje omawianego nurtu poezji, nawet w najszerszym ujęciu, a twórczość autora *Anki* w ogóle wydaje się od niego jak najdalsza. Utwór z pewnością nie zawiera „konkretu” w postaci zapisanej; pozostaje natomiast w istotnym związku z omawianą ideą artystyczną, choć takie właśnie skojarzenie nasuwa dopiero interpretacja. Za tradycyjną formą pojawia się, niby cień, projekt dzieła konkretnego, ukryty w strukturze głębokiej.

⁷ Wł. Broniewski *Wiersze i poematy*, Łódź 1987. Utwór został zamieszczony w dziale „*Wiersze nowe*”. Wcześniej był parokrotnie publikowany w innych wyborach oraz w prasie.

Postulując rozwój zaniedbanych badań nad poezją konkretną, Skwarczyńska zawęziła ich przedmiot do języka pisanego, pomijając jej warianc audialny⁸, który jednak – mimo stosunkowo ubogiej reprezentacji w dziejach literatury – z pewnością istnieje, a co więcej: teoretycznie powinien istnieć, gdyż całkowicie mieści się w słownikowej definicji⁹. Do tych doświadczeń trzeba zaliczyć niektóre wytwory rosyjskiego zamumu, wiersze Marinettiego, rejestrujące naturalne dźwięki czy choćby „poezokoncerty” futurystów, będące eksperymentalną syntezą recytacji, muzyki i tańca¹⁰. Symptomatyczne, że gdy problematyka tekstu wizualnego doczekała się później ciekawych opracowań¹¹, otwierając perspektywę badań interdyscyplinarnych (z pogranicza literaturoznawstwa i sztuk plastycznych)¹², to odmiana foniczna pozostała obszarem zaniedbanym – tak w refleksji teoretycznej, jak w dokumentacji – i oddana w dzierżawę muzykologom.

Ujęcia holistyczne należą do wyjątków. Walter Ong, pisząc o przełomowym znaczeniu druku, zwraca uwagę na możliwości szczególnego wykorzystania „przestrzeni typograficznej”, posługując się przykładem wspomnianej powieści Sterne’a, a zastosowaną w niej wizualizację graficzną (puste miejsca) postrzega jako „przestrzeń stanowiącą ekwiwalent ciszy”. Stwierdza, że poezja konkretna, będąca wytworem nie pisma, lecz typografii, osiąga swój szczyt właśnie w interakcji brzmienia słów i „przestrzeni typograficznej”¹³. Chodzi zatem o te zjawiska, w których ostatecznym ucieleśnieniem wartości słuchowych w dziele jest pewna graficzna nadorganizacja zapisu¹⁴. W doświadczeniach pol-

⁸ S. Skwarczyńska *O miejsce w zainteresowaniach badawczych poetyki naukowej dla poezji konkretnej*, w: tejsze *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa 1975, s. 287, 294.

⁹ *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1988.

¹⁰ Z. Jaroński *Wstęp*, do: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, Wrocław 1978.

¹¹ Por.: J. Wesółowski *Wizualność tekstu a tekst wizualny*, w zbiorze: *Pogranicza i korespondencje sztuk. Studia*, pod red. T. Cieślakowskiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1980, s. 245–255.

¹² *Poezja konkretna. Wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967–1977*, zebrał i oprac. St. Drożdż, Wrocław 1978.

¹³ W. Ong *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. i wstępem opatrzył J. Japola, Lublin 1992, s. 174.

¹⁴ J. Wesółowski taką sytuację nazywa „wizualium o wartości brzmieniowej”, *Wizualność tekstu...*, s. 252–253.

skiego konkretyzmu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych znajdziemy również ciekawą egzemplifikację takiego „przekładu”¹⁵.

Ponadto dostrzega się poszczególne sytuacje, w których została ujawniona ikonizacja brzmienia, a dotyczy to wszystkich środków instrumentacji dźwiękowej; najczystszy przykładem jest onomatopeja. Spośród takich zjawisk zainteresuje nas tylko jedno: zilustrowanie ciszy poprzez jej „zacytowanie”, a więc prezentację bezpośrednią, która, zaprojektowana graficznie, ujawnia się dopiero w recytacji utworu. Mayenowa w swej interpretacji *Stepów Akermańskich* analizuje pauzę wyznaczoną myślnikiem w przedostatnim wersie sonetu. Stwierdza, że stanowi ona właśnie znak ikonizacyjny zachowania się mówiącego, że w to miejsce tekstu „wchodzi swoisty kawałek rzeczywistości, jej fotografia, w stosunku do której słowa «tak ucho natężam ciekawie» są werbalizacją”¹⁶. W utworze Młodożeńca *Radiatoromans* myślniki z kolei naśladują zakłócenia radiowe. Inną jeszcze rolę odgrywają w poezji Norwida.

Cisza jako zjawisko akustyczne stanowi naturalne tło i zarazem sygnał delimitacyjny dla dźwięku. Jej charakter zależy od rodzaju otaczającej fonosfery: muzyki lub mowy – jeśli jest rezultatem czyjegoś milczenia. Pojawia się jako czas nie wypełniony, którego długość może być precyzyjnie określona w muzyce (pauza muzyczna), ale w poezji jest zawsze względna: krócej trwa pauza wersyfikacyjna (klauzula) i pauza składniowa, a dłużej przerwa międzystroficzna, która jednak zanika na granicy strof składniowo otwartych. Zarówno w muzyce, jak i w poezji cisza spełnia podobne funkcje: segmentuje dzieło i organizuje jego dynamikę, tworzy napięcie oczekiwania na kolejny dźwięk i daje możliwość wybrzmienia dźwięku minionego. Ponadto stanowi dla utworu kontrastowe tło i ramę¹⁷. W sytuacjach eksperymentalnych zostaje wyeksponowana jako wartość samoistna i autonomicznie znacząca. Z pa-

¹⁵ Utwór Leszka Szarugi zawiera słowo „skowyt” z powielonymi literami oznaczającymi obydwie samogłoski: pięciokrotne „O” zostało powtórzone w jedenastu zachodzących na siebie wersach, nadbudowanych w górę, natomiast pięciokrotne „Y” – analogicznie, schodzące poniżej linii słowa. Z kolei Wojciech Sztukowski pomnożył słowo „nicość” do szesnastu liter ułożonych w kwadrat, uzyskując sugestię rozproszenia pojęcia i jego nieuchwytności. Obydwa utwory w: *Poezja konkretna*.

¹⁶ M.R. Mayenowa *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1979, s. 312–313.

¹⁷ Z. Lissa *O roli ciszy i pauzy w muzyce*, „Muzyka” 1960 z. 4, s. 12–42.

rajęzyka przechodzi na pierwszy plan wypowiedzi. Takiej promocji ciszy dokonał w swym laboratorium muzyki konkretnej John Cage¹⁸.

Analizowane tu zjawisko również nie da się sprowadzić do pauzy – technicznej przerwy w strumieniu mowy czy wiersza. Nie mieści się ono także w kręgu zainteresowań twórców rozumianej historycznie poezji konkretnej, a jako czysto teoretyczna potencjalność rozwiązania w ramach tego nurtu stanowi z pewnością kres możliwości. Oto bowiem substancja materialna znaku „cisza” reprezentuje nieuchwytnie pojęcie, które swej fizycznej formy nie posiada. Tu konkret litery i dźwięku ma się zmierzyć z czystą abstrakcją.

Wydaje się, że tę sytuację graniczną najlepiej rozpoznać w kontekście teorii Ingardena, a zwłaszcza – jednego z jej najbardziej spornych fragmentów, jakim są „miejsca niedookreślenia”. Niektóre inne Ingardenowskie tezy wydają się natomiast ograniczeniem, które nie sprzyja opisowi wskazanych tu skrajnych doświadczeń literatury:

[...] druk [...] nie należy do elementów samego dzieła sztuki literackiej [...], lecz tworzy wyłącznie jego fizyczny fundament [OP, s. 21–22].¹⁹

Ingarden analizuje mechanizm lektury typowego utworu; a w tej analizie osobliwie przeplatają się kategorie słuchowe ze wzrokowymi. Jeśli teorię odnieść do funkcji sensorycznych odbiorcy, można by proces konkretyzacji rozumieć jako drogę od wzrokowego oglądu słów i zdań poprzez reprezentowane w tej formie, potencjalnie słyszalne brzmienia, ku znowu *quasi*-wzrokowym „wyglądom” i „przedmiotom”. A więc i koncepcja Ingardena zakłada wyraźny prymat wizualności nad audialnością. Jednak pomiędzy wyodrębnionymi przez niego warstwami dzieła toczy się gra, w której uczestniczą obie formy poznania: poprzez spostrzeganie wzrokowe i słuchowe. Ponadto można uznać, że poezja konkretna, wyzwalająca „samoznaczenie znaku”, stanowi próbę spłaszczenia hierarchicznej struktury, polegającego na przeskoczeniu od warstwy brzmień do warstwy przedmiotowej, z pominięciem warstw pośrednich.

¹⁸ J. Kutnik *Johna Cage'a Coś i Nic*, „Literatura na Świecie” 1996 nr 1–2, s. 43–59.

¹⁹ W niniejszym artykule wielokrotnie odwołuję się do dwóch prac Romana Ingardena, toteż cytaty z nich opatruję tylko numerem strony umieszczonym po jednym z następujących skrótów: ODL – R. Ingarden *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1988; OP – R. Ingarden *O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1976.

Cisza w konkretyzacji

Trudność, którą napotykaamy w pierwszej lekturze dzieła, dotyczy właśnie tytułowego słowa „cisza”. Czytanie wielokrotne wcale jej nie usuwa, a nawet przeciwnie: wyraz obrasta piętrzącymi się wątpliwościami czytelnika. I właśnie jego niepewność wytwarza to, co nazywa Ingarden „emocją wstępną”. Wątpliwości rodzą się już po lekturze dwóch początkowych zdań i wynikają z ich osobliwego zestawienia, które w istotny sposób modyfikuje semantykę użytego słowa. Równoważnik zdania w drugim wersie można rozwinąć na dwa sposoby, uzyskując wypowiedzi odmienne jakościowo – o różnych podmiotach i sensach: „Nazywam się cisza” albo „Panuje cisza”. W pierwszym wariacie byłaby to odpowiedź na pytanie, natomiast w drugim – konstatacja braku odpowiedzi. Może to więc być zarówno rozmowa z ciszą, mieszcząca się w regułach liryki sytuacyjnej, jak i monolog – w pierwszym zdaniu wypowiedziany, a w drugim wewnętrzny.

Jeżeli użyte tu słowo „cisza” zanalizować według wyodrębnionych przez Ingardena składników znaczenia nazwy, to stwierdzić trzeba jego niemal całkowitą nieokreśloność. *I n t e n c j o n a l n y w s k a ż n i k k i e r u n k o w y* jest wielopromienny, bo nazwa może kierować zarówno na pewien stan akustyczny, jak i na jego personifikację. Tym samym nieznane pozostają także „stałe” treści materialnej: czy „cisza” jest stanem milczenia, czy też osobą mówiącą, która owo milczenie zastępuje w dialogu. Ta nierozstrzygalność – niemożliwość rozróżnienia stanu od osoby – prowadzi do wniosku o nieokreśloności również *t r e ś c i f o r m a l n e j*. Jeśli nie ma pewności, czy w wierszu Broniewskiego znajdujemy milczenie, czy też wypowiedź o milczeniu, to nieznaną jest również sposób istnienia „ciszy” – czyli *m o m e n t e g z y s t e n c j a l n e j c h a r a k t e r y z a c j i*. Można określić tylko jeden składnik znaczenia nazwy, *m o m e n t e g z y s t e n c j a l n e j p o z y c j i* – choć wyłącznie poprzez egzystencjalną negację: cisza to brak dźwięku, stan absolutny i jako taki – nie występujący w przyrodzie, ale możliwy w dziele, zwłaszcza lirycznym.

Chociaż nazwa „cisza” jest definiowalna, to pojawiają się trudności wyboru aktualnego zrębu znaczenia: nie jest znany ani zasięg ciszy, ani okoliczności, w jakich to zjawisko zachodzi. Wiadomo, że musi być jakoś ograniczone w czasie i przestrzeni oraz podporządkowane pewnemu podmiotowi, którego subiektywne wrażenie pozwala mó-

wieć o lokalnym i efemerycznym występowaniu w określonym „tu i teraz”.

Jeśli wybierzemy drugi spośród możliwych wskaźników kierunkowych nazwy, czyli przyjmiemy, że „cisza” jest bytem osobowym, napotkamy innego rodzaju opór przy próbie pełnego uchwycenia przedmiotu. Najpierw oczywiście zauważymy, że cisza w takiej formie, tym bardziej w przyrodzie, nie występuje, ale tutaj pojawia się na prawach metafory. Uświadomienie sobie autonomiczności przedmiotu przedstawionego, jako części *quasi-rzeczywistości* ujętej w *quasi-sądzie*, wcale jednak procesu konkretyzacji nie wspomaga. Rodzą się wówczas inne pytania. Pierwsze dotyczy przedstawionego w utworze męskiego podmiotu rozmawiającego z Ciszą (mówimy już o imieniu własnym, stąd wielka litera), a zwłaszcza sposobu spostrzegania jej obecności – czy jest widzialna, czy tylko słyszalna? Drugie odnosi się do Ciszy uosobionej, której atrybutem musi być również płęć. Gramatyka polska narzuca rodzaj żeński, czego konsekwencją jest symboliczne jej upostaciowanie jako kobiety. Nie da się zatem wykluczyć jakiegś więzi erotycznej między interlokutorami. Może to spotkanie okaże się nieobojętne dla przedstawionej w tle wizji świata: antropomorficznej, opartej na połączeniu pierwiastków Ying i Yang? To ciekawy trop interpretacji, który tymczasem pojawia się wśród innych opalizujących składników znaczenia.

Dokonując aktu czytelniczej konkretyzacji napotykamy zatem zasadnicze trudności, które można wskazać w czterowarstwowej strukturze dzieła. Fenomen ciszy potrafimy uchwycić na poziomie brzmień i jednego spośród alternatywnie wymienionych tu aktualnych znaczeń. Istotna przeszkoda pojawia się natomiast, gdy przechodzimy do warstwy wygładów uschematyzowanych: cisza to przecież całkowity brak dźwięku, brak słowa, to akustyczny niebyt – a więc możemy przywołać jedynie jakiś trudny, bezpostaciowy „wygląd” negatywny. Struktura ulega tu spłaszczeniu do trójwarstwy – podobnie jak to się dzieje w dziełach naukowych (OP, s. 148). A jeśli cisza nie tylko w pewien sposób brzmi (jako słowo) i coś „znaczy”, ale ponadto m ó w i, pojawia się zasadnicza niezgodność między poszczególnymi warstwami, którą należy przezwyciężyć poprzez decyzję wyboru jednej z możliwych konkretyzacji, by dotrzeć do j e d n e g o tylko przedmiotu przedstawionego, i tym samym do spójnego świata.

Oswoiiliśmy się już z faktem, że nie-mowa zyskuje tu głos; zwróćmy teraz uwagę na końcową partię utworu, gdzie dokonuje autocharakte-

rystyki. Gdy mówi o sobie, najwyraźniej ujawnia sprzeczność informacji stematyzowanej z implikowaną; paradoks milczenia przypomina słynny paradoks kłamcy. Nie jest on jeszcze ostatnią przeszkodą w akcie konkretyzacji. Potwierdza się bowiem teza Ingardena o nierównomierności percepcji, powodującej pewien „skrót perspektywiczny” (OP, s. 92–93). Oto skupieni na jakościach brzmieniowych nie zauważamy innych elementów przedstawionej sytuacji. Cisza musi przecież „wyglądać” – nie tylko w szerokim, Ingardenowskim rozumieniu, ale i w sensie węższym: musi zaistnieć w naszej świadomości jako kategoria *stricte* wizualna. Tak bowiem musi ją postrzegać rozmówca. Widzialność stanowi niezbędny warunek kontaktu – konieczny atrybut uosobionej Ciszy, by została dostrzeżona przez tego, kto się z nią spotyka.

Nieuchwytność zjawiska oddala więc odbiorcę od docelowego przedmiotu przedstawionego, spychając jego wysiłek na boczne tory wielokierunkowych spekulacji. Jak wygląda Cisza, która z zasady w ogóle „nie wygląda”, a nie dysponujemy żadnym wzorem – trzymanym w pogotowiu wyglądem uschematyzowanym? Trudno o jakiś zastępczy wizerunek alegoryczny, zaczerpnięty z baśni lub mitu – podobny do nimfy Echo lub sylfidy. Wiadomo tylko, że chodzi tu o pewien byt osobowy, antropomorficzny, czyli taki, który upoważnia rozmówcę do zadawania pytań.

K. Bartoszyński w swym twórczym komentarzu do teorii Ingardena zastanawia się w ogóle nad przydatnością „estetyki miejsc pustych”²⁰. Sytuacja Ciszy takie wątpliwości rozwiewa. Dalej badacz wymienia trzy sposoby pojmowania kategorii „miejsc niedookreślenia” i postuluje zawężenie jej do ostatniego z wymienionych:

- 1) absolutne – w odniesieniu do tła przedmiotów realnych;
- 2) relatywne – w odniesieniu do konwencji lub modelu świata;
- 3) jako elementy prowokujące amplifikację, czyli celowy chwyt, określone zadanie dla odbiorcy.

Są to ujęcia coraz węższe, a „Cisza” sprawdza się we wszystkich trzech – zawsze negatywnie. Jako paradoks języka reprezentuje w sposób przewrotny „przedmiot realny” (1). Jako zbiór wyobrażeń należących do konwencji artystycznej zostaje poddana pewnej próbie nadmiaru

²⁰ K. Bartoszyński *Teoria miejsc niedookreślenia na tle Ingardenowskiego systemu filozoficznego*, w: tegoż *Teoria i interpretacja*, Warszawa 1985, s. 57.

w supozycjach rozmówcy (2). Jest wreszcie przedmiotem gry z odbiorcą i najtrudniejszym spośród postawionych mu zadań (3). Nieprzystawalność głównego motywu kompozycyjnego, i zarazem stylistycznego, dzieła do wymienionych odniesień wydaje się karykaturą Ingardeńowskiej teorii, a nawet jej przenicowaniem. Mieści się tylko w projektowanej przez Bartoszyńskiego modyfikacji, wprowadzającej symetryczną kategorię „miejsca nadokreślenia”, oznaczającą nadwyżkę cech przypisanych przedmiotowi przedstawionemu. „Konkretyzacja” nie jest jedyną drogą lektury i może zaistnieć także równoprawny proces abstraktyzacji, polegający nie na wypełnianiu „luk”, ale na redukowaniu „zbędnych” szczegółów²¹.

Cisza jest właśnie absolutem i abstraktem, który stawia opór wszelkim próbom materializacji. Jej atrybuty wymienione w tekście są jedynie charakterystyką przybliżoną, alegorią stanu negatywnego. Jedną z możliwości odbioru jest więc uwalnianie pojęcia od protez antropomorfizmu i wysiłek uchwycenia istoty zjawiska.

Cisza w dialogu

Cisza – jak większość dzieł literackich – wymaga wielorakich prób scalenia w odbiorze. Mayenowa wymienia trzy charakterystyczne trudności, jakie muszą zostać przewyciężone w celu uzyskania tekstu spójnego:²²

1) brak inicjalnej formuły wprowadzającej, co stawia odbiorcę wobec nieoznaczonych elementów składających się na ikoniczną konstrukcję pokazującą jakąś rzeczywistość.

Rzeczywistością tą jest dialog w mowie niezależnej, wyizolowany z konsytuacji: interlokutorzy nie zostali przedstawieni i jesteśmy świadkami ich dziwnej rozmowy w nieokreślonym czasie i przestrzeni. Wiemy jednak z grubsza, w jaki sposób zrekonstruować zatajoną formułę początkową. Presupozycję można sformułować tak: nastąpił kontakt rozmówców i wywiązał się zaprezentowany tu bezpośrednio dialog. Dalej wolno tylko domniemywać, że jednym z nich jest Poeta jako *porte-parole* autora. A zatem formułę inicjalną można dookreślić następująco: „Pewnego razu spotkałem ciszę i tak oto przebiegała z nią

²¹ Tamże, s. 64–65.

²² M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna*, s. 313.

rozmowa...”. Nie wolno natomiast wykluczyć innego rozwiązania, narracji trzecioosobowej: „Ktoś spotkał ciszę...”. Wątpliwość co do wyboru formy trzeba jakoś rozstrzygnąć, a ponadto nie jest obojętne, w jaki sposób doszło do spotkania: kto kogo odnalazł lub kto do kogo przybył. Ale podjęcie tej decyzji uniemożliwia z kolei ciągle nie rozstrzygnięty status ontologiczny „ciszy”.

Brak formuły wprowadzającej pociąga za sobą pozostałe trudności interpretacyjne, sformułowane przez Mayenową:

3) ukrycie właściwego podmiotu – kawałka rzeczywistości, do której odnoszą się poszczególne zdania tekstu.

Na koniec, odwracając kolejność, wymienić trzeba trudność drugą – pośrednio związaną właśnie z brakiem formuły początkowej. Można domniemywać, że nastąpiła tu:

2) jednoczesna ekspozycja czyjejś świadomości, pomieszana ze sprawozdaniem z przeżycia świata zewnętrznego.

Wymienione dwa odniesienia wypowiedzi musimy jednak nie tylko od siebie oddzielić, ale i potraktować dysjunktywnie, dokonując wyboru, w jaki sposób przebiega dialog i czym są pierwsze repliki Ciszy: przytoczeniem jej słów, czy też milczeniem skonstatowanym przez narratora? Wypowiedzią w *oratio recta*, czy też narracją? Elementem symbolicznym jako pewne działanie językowe, czy też pierwotnie ikonicznym, zrelacjonowanym następnie jako stan, który uniemożliwia rozmówcy pełny dialog? Zapewne nie chodzi tu o *bricolage* myśli i rzeczywistości, jaki znajdziemy choćby u Białoszewskiego²³.

Przyjrzyjmy się teraz czterem pierwszym wersom, gdzie nazwa „cisza” pojawia się dwukrotnie i symetrycznie, a żaden kontekst składniowy jej nie aktualizuje, wobec czego egzystencja tytułowej „Ciszy” pozostanie zagadką, dopóki nie ustalą się związki między zdaniami. Pojawiają się różne możliwości przedstawienia przebiegu rozmowy.

1) Repliki bohaterki zostają przemilczane. Powtarzające się słowo „cisza” to nie wypowiedzi postaci, ale „didaskalia”. Dialog jest wówczas jednostronny, zredukowany, ponieważ desygnat zastępuje wypowiedzianą nazwę zjawiska. Stematyzowany na poziomie tekstu, stanie się faktem implikowanym na poziomie świata przedstawionego. A wtedy musielibyśmy „unieważnić” znaczną partię utworu – tę, w której boha-

²³ M. Dellapèrièrè *Fragment i całość, czyli Dylematy nowoczesności*, „Teksty Drugie” 1997 nr 3, s. 37.

terka dokonuje względnie obszernej autoprezentacji. Czy wielka to strata? Dalszy przebieg wiersza może rozczarować zarówno pretensjonalnością rymów, jak i banalną moralistyką. Powstaje bowiem nie zamierzony chyba efekt groteskowy – jakaś niby-średniowieczna „Rozmowa Mistrza Ładysława z Ciszą”.

Teraz – mimo tych wątpliwości – przyjmijmy, że myślniki jednak wskazują na typowy dialog, a nie są graficzną „ilustracją” milczenia. Druga możliwość odczytania dzieła to:

2) Pełny dialog, w którym osobowa Cisza staje się rzeczywistym interlokutorem. I tu pojawia się kolejne rozdroże konkretyzacji, z których każda wyzwala inne okoliczności przedstawionych replik:

a) Cisza, zgodnie z przypisywaną jej naturą, odpowiada szeptem. Mówi, ale jej głos brzmi na granicy słyszalności. Takie rozwiązanie podsuwa ponowiona interrogacja: „Powtórz, bom nie do słysz a ł”.

Byłby to kompromis, ilustracja zaledwie zbliżona do opisywanego zjawiska, ale nie oddająca jeszcze jego istoty: szept nie jest przecież tym samym co cisza (warto jednak zauważyć, iż w obcojęzycznych odpowiednikach wartość onomatopeiczna tego słowa wydaje się mniejsza; słowo to naśladuje tajemniczy bezdźwięczny szelest chyba najlepiej właśnie w polszczyźnie. Wrażenia takiego nie sprawia ani angielskie *silence*, ani francuskie *silence*, ani hiszpańskie *silencio*, a tym bardziej, będące ich źródłem, łacińskie *silentium*)²⁴. Być może zatem, w odpowiedzi na pierwsze pytanie Cisza milczy, a pytający mówi o swoim „niedosłyszaniu” jedynie z grzeczności – przypisując interlokutorce przyjęcie konwencji rozmowy. Może tylko zdawało mu się, że coś usłyszał, ponieważ bardzo pragnął usłyszeć, a „milczący” dialog jest sprzeczny z jego dotychczasowym doświadczeniem komunikacyjnym.

b) Cisza po raz pierwszy przemawia szeptem, może nawet syczy z odcieniem irytacji albo lekceważenia wobec rozmówcy, który jej narzuca typową sytuację dialogu. Zwróćmy uwagę, że Poeta, zabiegający o nawiązanie kontaktu, w jakiś sposób adoruje dźwięk usłyszanego imienia: dostraja swój słuch do uzyskanej odpowiedzi, reagując rymem; natomiast konwencji tej początkowo nie przyjmuje interlokutorka: na pierwsze pytanie Poety Cisza nie odpowiada żadnym odbrzmieniem

²⁴ Trafny natomiast ekwiwalent brzmieniowy zastosowany został w przekładzie wiersza Broniewskiego. Rosyjska wersja tytułu brzmi: *Tisz, przeł. L. Toom, w: W. Broniewski Izbrannoje*, Moskwa 1961.

i początkowy wers jako jedyny nie zostaje powiązany rymowo z pozostałymi. Powtórna odpowiedź może być już głośniejsza, nawet wykrzyczana, bo Cisza została rozdrażniona natarczywością indagacji, naruszającej jej suwerenność ontologiczną i prowokującej do wejścia w obcy świat dźwięku. Performatyw „Cisza!” (choć w zapisie brak wykrzyknika) może oznaczać ostro sformułowany nakaz milczenia. Tym słowem niekiedy, po wyczerpaniu bardziej uprzejmych próśb i apeli, mówca uspokaja przeszkadzające mu audytorium. Ten trop interpretacyjny znajduje zresztą potwierdzenie w dalszym przebiegu dialogu:

Ja jestem cisza, milcz dumny.

Niezależnie od wyboru któregośkolwiek spośród wskazanych tu wariantów czytania tekstu, w żadnym z nich nie dochodzi do porozumienia z powodu odmienności stosowanych kodów i dialog pozostaje niespójny. Największa przepaść powstaje oczywiście w wariancie 2a; w pozostałych odczytaniach kontrowersja zachodzi już nie na poziomie sytuacji dialogowej, ale na poziomie tematycznym.

Warto odwołać się do terminu „dialog asymetryczny”, który opisał Wojciech Tomasiak, analizując sytuację perswazyjną²⁵. Można przypisać interlokutorom role ucznia i nauczyciela, przy czym Cisza występuje w drugiej z nich. Jest to dialog asymetryczny i „odwracalny” pod względem aktywności uczestników. Aż do puenty inicjatywa należy do Poety: to on rozmowę rozpoczął i decyduje o jej temacie, choć nie udaje mu się zapanować nad przebiegiem; w drugiej części dominuje już Cisza. „Uczeń” zna oczywiście przedmiot swoich dociekań, ale skłonny jest go interpretować w sposób nie odpowiadający nauczycielowi, toteż w klasyfikacji Tomasiaka byłby to dialog interpretacyjno-refutacyjny²⁶. Cisza zostaje bytem błędnie rozpoznany, o czym świadczy dalszy przebieg rozmowy; dlatego lekceważy ona, nie rozumie, albo odrzuca dokonaną przez Poetę wykładnię swojej istoty. W ogóle nie odpowiada na najdłuższe pytanie, w którym rozmówca próbuje nie tyle zidentyfikować ją jako zjawisko, co przypisać jej tradycyjne poetyckie atrybuty: ma być stałym elementem lirycznie postrzeganej przyrody, nastrojowym dopełnieniem krajobrazu, epifanią spokoju i harmonii świata.

²⁵ W. Tomasiak *Dialog asymetryczny*, „Pamiętnik Literacki” 1985 z. 3, s. 135–157.

²⁶ Tamże, s. 154.

Spróbujmy zrekonstruować rozumowanie Poety: miesza on dwa dowody na istnienie tego zjawiska. Po pierwsze: mowa (i w ogóle dźwięk) implikuje brak mowy (i dźwięku). Po drugie: ów brak istnieć musi, skoro istnieje jego nazwa i wypowiedź, w której zjawisko zostało stematyzowane. Można więc zarówno tego stanu doświadczyć zmysłowo, jak i logicznie je wydedukować. Obydwa argumenty uzasadniają opowiadanie o nim.

Cisza zaprzecza takim interpretacjom, ale czyni to pośrednio: reaguje dysonansem, nagłą zmianą kierunku skojarzeń, przez co przekreśla wyobrażenia pytającego. Odpowiada w sposób zaskakujący – na pytanie, które w ogóle nie padło. Nie daje się Poecie „zagadać”, a jej ostatnia replika ostatecznie ucina dialog, unieważniając wszystkie supozycje docieklivego „ucznia”.

W puencie autoprezentacji zostaje ujawniona synekdochiczność przeciwstawionych stanów mowy i ciszy. Reprezentują one inną opozycję: życie – śmierć. Ostatnie zdanie: „Zabiorę cię do trumny”, może być przestrogą albo pogroźką: „Milcz, bo zginiesz!”. Zadawanie się z Ciszą to igranie ze śmiercią²⁷. Albo – życzliwie pouczający morał: dopóki żyjesz, powinieneś m ó w i ć, bo przez sam fakt życia skazany jesteś na żywioł mowy i dostępnego ci języka²⁸.

Jeśli coś zostało w puencie przemilczane, to strefę tego przemilczenia zapełnić można nieskończoną glosą refleksji filozoficznej, w której znajdzie się także miejsce i dla Norwida, i dla aforyzmu Thomasa Carlyle’a: „Słowo przynależy do czasu, milczenie do wieczności”.

Cisza w teatrze

Ingarden, analizując warstwę brzmień, wyodrębniła przez siebie jako prymarną, stwierdza, iż może ona pełnić funkcję „bezpośredniego wyrażania” stanów podmiotu wypowiedzi. Akcentuje więc konsytuację, która wiąże słowo z określonym brzmieniem. Doce-

²⁷ W pierwodruku wiersza („Twórczość” 1957 nr 10–11, s. 8) pojawiła się inna wersja tekstu, uznana za błędną i w późniejszych przedrukach już nie powtórzona. Różnica dotyczy odmiennego zapisu ostatniego wersu, który został poprzedzony myślnikiem: „– Zabiorę cię do trumny”. Ta drobna zmiana w sposób istotny przekształca sens dialogu: ostatnie zdanie wypowiadałby wówczas Poeta.

²⁸ Ciekawy trop interpretacyjny wskazał Wacław Oszejca: Cisza to Bóg, przemawiający przez kulturę. W. Oszejca *Jezus wrogiem wina?*, „Życie Duchowe” 1997 nr 11, s. 32.

lowość usłyszenia przez czytelnika „głosu” w piśmie jest w jego teorii założeniem oczywistym: zapisane słowo to reprezentacja dźwięków, które powinniśmy z tekstu wydobyć. Na tym jednak bynajmniej nie kończy się prymat słowa mówionego nad pisanim i drukowanym, gdyż istnieją jego konsekwencje:

Ścisłe jednak mówiąc – pisze uczony – nie wystarczy samo zacytowanie na piśmie, gdyż i konkretna postać strony brzmieniowej słów czy zdań odgrywa tu istotną rolę. Trzeba by więc dany utwór zagrać na żywo na scenie lub przynajmniej głośno odczytać czy zadeklamować. [ODL, s. 74]

Postulat przyjęcia zasady wtórnej oralności dzieła literackiego jako założenia konkretyzacji nasuwa myśl, że każdy utwór jest nie tylko potencjalnym dramatem, ale i wirtualnym dziełem teatralnym. I to nie dlatego, że ewokuje pewne stany rzeczy składające się na świat przedstawiony, który przypomina *quasi-rzeczywistość* sceny. Otóż sama warstwa brzmień narzuca teatralizację zapisanej mowy. Ale Ingarden tej konsekwencji bynajmniej nie eksponuje, rozwijając w ramach swej teorii literackiego dzieła sztuki sub-teorię widowiska teatralnego – będącego „wypadkiem granicznym” jako „dzieło nie czysto literackie” (ODL, s. 399–400).

Wiersz Broniewskiego niewątpliwie demonstruje paradoks języka przy zamianie lektury „cichej” na „głośną”. W recytacji tytułowe słowo musi stać się zmaterializowanym dźwiękiem, ujawniając konflikt między słyszalnym brzmieniem a znaczeniem, które wskazuje na niesłyszalność. Poza tym zmaterializuje się podmiot wypowiedzi. Powstaje zatem pytanie o możliwość teatralizacji utworu, bowiem właśnie kluczowe miejsca niedookreślenia muszą w teatrze zostać wypełnione.

Potencjalna sceniczność wiersza wydaje się początkowo oczywista i nasuwa pomysł eksperymentalnej adaptacji. W poznaniu analitycznym Ingarden taką metodę dopuszcza (OP, s. 274). Tytuł utworu można pominąć jako element nie będący integralną częścią dzieła²⁹ albo potraktować jako wstępną uwagę sceniczną: „panuje cisza”. Pierwsze cztery wersy po przeróbce na dramat wyglądałyby tak:

POETA

Powiedz mi, jak ci na imię?

²⁹ S. Sawicki *Między autorem a podmiotem mówiącym*, w: tegoż *Poetyka – Interpretacja – Sacrum*, Warszawa 1981, s. 105.

CISZA *szeptem*

Cisza.

POETA

Powtórz, bom nie dosłyszał?

CISZA *niewiele głośniejszym szeptem*

Cisza.

Jak łatwo zauważyć, adaptacja ta opiera się na konkretyzacji 2a. Konsekwencję zapisu dramatycznego komentuje Ingarden:

Jeśli [...] tekst uboczny występuje obok tekstu głównego, to prowadzi on nie tylko do „podwójnej” projekcji stanów rzeczy, lecz także do bezpośredniego określenia niektórych stanów rzeczy, które rzeczowo należą do „rzeczywistości” wytworzonej intencjonalnie przez mówione zdanie. [ODL, s. 274]

Wyobraźmy sobie teraz *Ciszę* jako „widowisko teatralne” – gdyż takim terminem posługuje się filozof, choć akurat „widzialność” wydaje się tu mniej adekwatna od jakości czysto słuchowych. Ułomność ewentualnego słuchowiska radiowego wydaje się jednak zbyt oczywista, by podejmować jakiegokolwiek próby w tym kierunku.

Jak zauważyliśmy, teatralizacja *Ciszy* jest możliwa tylko na poziomie umownej, symbolicznej reprezentacji – na przykład poprzez głos. Skądinąd wiadomo, że stanu absolutnego braku dźwięku nie da się osiągnąć nawet w sterylnych warunkach laboratoryjnych – w komorze akustycznej. Cisza musi być postrzegana przez jakiś podmiot, który nawet gdy wstrzyma oddech, usłyszy rytm własnego serca. Lecz wcale nie ta przeszkoda techniczna wydaje się tu najważniejsza. By cisza stała się „przedmiotem” jako ostatnia warstwa dzieła, musi być w jakiś sposób „wymowna”, znacząca, a to można osiągnąć jedynie poprzez szczególne obramowanie zjawiska. I tak jest właśnie w wierszu Broniewskiego, gdzie funkcję obramowania spełnia sytuacja dialogowa oraz rozmówca tytułowej postaci.

Musi to być zatem teatr na scenie. Ale jaki? Sytuuje się on w okolicach teatru instrumentalnego, czyli takiego, który powstaje z muzyki³⁰ – znanego w Polsce z propozycji Bogusława Schaeffera. Podobieństwo jest jednak złudne, ponieważ cisza, występująca w formie teatralizowanej, nie może zostać potraktowana jako zjawisko muzyczne; pojawia się w otoczeniu mowy i jest milczeniem werbalnym.

³⁰ J. Trzynadłowski *Teatr i muzyka. W kręgu koncepcji teatru instrumentalnego*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, Wrocław 1980, s. 117.

W ujęciu Ingardenowskim świat przedstawiony widowiska teatralnego obejmuje:

- 1) przedmioty pokazane w sposób spostrzeżeniowy,
- 2) przedmioty pokazane dwojako: poprzez wyglądy, uzupełnione przedstawieniem językowym,
- 3) przedmioty przedstawione wyłącznie językowo, czyli takie, o których się mówi, a które nie pojawiają się na scenie (ODL, s. 462).

Najtrudniejsza decyzja inscenizatora dotyczy wyboru metody prezentacji Cisy jako postaci dramatu. Wizualizacja okaże się kłopotliwa i sprowadzi reżysera na manowce: w najlepszym razie powstanie naiwna alegoria: na przykład kobieta w bieli z białą opaską na ustach (która jednak nie powinna przypominać np. mużułmańskiego czarza-fu). Drugorzędne są tu nieuchronne kłopoty techniczne: w jaki kostium tę postać przyodziać i jak ją wprowadzić na scenę? Cisy najlepiej nie pokazywać w ogóle, korzystając z prawa synekdochiczności sceny i ukryć tę postać za kulisami, w przestrzeni współprzedstawionej – tak, by tylko słyszeć jej nieziemsko brzmiący głos w nieokreślonej lokalizacji, dobywający się kwadrofonicznie: niby zewsząd, a znikąd. W ten sposób można uniknąć wypełnień jednego przynajmniej z tych miejsc niedookreślenia, które wypełnione być nie powinny. Drugą rolę, Poety, wolno obsadzić tradycyjnie; nie ma przeszkód, by ta postać pojawiła się na scenie w całej swej fizycznej okazałości.

Kurtyna idzie w górę. Poeta swą pierwszą kwestię wygłasza odwrócony tyłem do widowni, ale nieco bokiem, żeby było widać, iż to właśnie on porusza wargami. Wpatruje się w namalowany pejzaż – najlepiej horyzontalny, otwarty na nieskończoność, *polnische Landschaft* z metafizyczną mgiełką, zacierającą najgłębszy plan na horyzoncie. Głos Cisy jest równie podobny do szeptu, co do powiewu wiatru. Słowo „cisz” musi zabrzmieć na tyle wyraźnie, by zostało przez widzów rozpoznane, ale też na tyle niedokładnie, by mieli wątpliwości. Po tak rozegranym początku „widowisko” powinno przebiegać bezkolizyjnie.

* * *

Wielość zaprezentowanych tu konkretyzacji znajduje oparcie w Ingardenowskiej teorii, która dopuszcza sytuację, gdy – „opalizowanie rozpościera się na całą sferę przedmiotów tak, że jakby dwa różne światy walczyły o pierwszeństwo i żaden z nich nie jest w stanie go zdobyć” (ODL, s. 325–326).

Cisza intencjonalnie zakłada dualizm konkretyzacji, wynikający z tematu dzieła, a gra toczy się między wypowiedzianym a niewypowiedzianym i to właśnie ona ujawnia pewną „jakość metafizyczną”. Konieczne jest zatem najpierw przedestetyczne poznanie i rekonstrukcja całego dzieła, a dopiero potem wkraczanie na poszczególne ścieżki ujawnionego rozdroża. Zaplanowana została bowiem tu nie alternatywność, ale komplementarność przeciwstawionych sobie konkretyzacji. Ostatecznie więc pojawiająca się w utworze „cisza” nie jest przedmiotem przedstawionym, ale miejscem niedookreślenia, które nie powinno być wypełnione. Stanowi ono właśnie ów „ośrodek krystalizacji” i „wartościowy rdzeń”, czyli ideę utworu. W ten sposób staje się problemem egzystencjalnym i artystycznym – tworząc zarys dzieła niemożliwego.

Jest to zmieniona wersja referatu wygłoszonego na konferencji Inspiracje Ingardenowskie w teorii literatury, zorganizowanej przez Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu 20–21 listopada 1997 r.

<http://rcin.org.pl>