BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2019 (XLV)
https://doi.org/10.36770/bp.234
ISSN 1640-7806 (druk) ISSN 2544-8900 (online)
http://bibliotekarzpodlaski.pl

Marek Nalepa*
Uniwersytet Rzeszowski
https://orcid.org/0000-0001-9632-1033

Milczenie – gest, obraz, dźwięk

Streszczenie: W artykule przedmiotem refleksji uczyniono sposoby organizowania i tematyzowania ciszy i milczenia oraz problem pustych miejsc w filmie, muzyce i malarstwie. Omówienie nie systematyzuje wymienionych zjawisk; ma charakter szkicu wyznaczającego jedynie wybrane obszary dociekań. W toku wywodu przykłady wywołano na zasadzie skojarzeń i pracy pamięci. Jako kontekst autor wykorzystał utwory literackie. Tematyka obecności milczeń i przemilczeń w sztuce słowa towarzyszy jego rozważaniom w osobnych tekstach.

Słowa-klucze: poetyka negatywna, pauza metafizyczna, film, muzyka, malarstwo, literatura.

Silence – gesture, image, sound

Summary: The article reflects on how to organise and theme silence and muteness as well as the problem of empty spaces in film, music and painting. The discussion does not systematise the mentioned phenom-

* Marek Nalepa – dr hab., prof. Uniwersytetu Rzeszowskiego, literaturoznawca, badacz Oświecenia, autor książek m.in. *Między żarliwością a zdradą: studia i szkice o literaturze późnego polskiego Oświecenia*, Kraków 2010; *„Płyną godziny pomiędzy nadzieją i bojaźnią czułą": polityczne i egzystencjalne rany Polaków epoki porozbiorowej. Studia i teksty*, Rzeszów 2010.

ena; it assumes the form of a sketch marking only possible areas of investigation. The analysis evokes examples on the basis of associations and memory work. The author used literary works as a context. The subject of the presence of silence and muteness in the art of words accompanies his deliberations in separate texts.

Key words: negative poetics, metaphysical pause, film, music, painting, literature

Śniło mi się, że stoję nad wodą, że wołam coś w stronę
zatoczki. Lecz ciepły letni wiatr zagłuszył słowa; moje wołanie
nie dotarło do celu. Wcale się jednak tym nie zmartwiłem,
a przeciwnie, poczułem w sercu dziwną lekkość.

Ingmar Bergman

W stronę milczenia i innych form negacji. Wprowadzenie

Jednym ze znamion współczesnej humanistyki jest rosnąca popularność, choćby w refleksji literaturoznawczej, religijnej i filozoficznej, różnych form negacji. Wcześniej rzadko je podejmowano, zwykle określając ich podrzędność w stosunku do innych tematów kultury. Koncentrowano się na tym, co „materialnie" dane, eksplikowane, nie zaś na „elementach pustych", a jednak przecież organizujących strukturę dzieł w różnych obszarach sztuki[1]. Zwrot ku milczeniu i innym przejawom „nie-bytu" niektórzy badacze poczytują za rozwój świadomości i wrażliwości poetologicznej, inni za manifestację rozpaczy wobec utraconych lub źle rozpoznanych wartości, inni za kryzys reprezentacji lub oznakę wahania czy zagubienia intelektualnego, jeszcze inni za formę demistyfikacji pustych i irracjonalnych nawyków.

[1] K. Bartoszyński nazywa to zjawisko uprawianiem „estetyki miejsc pustych". Zob. K. Bartoszyński, *Teoria miejsc niedookreślenia na tle Ingardenowskiego systemu filozoficznego*, [w:] tegoż, *Teoria i interpretacja*, Warszawa 1985, s. 57.

Wśród wszystkich pozawerbalnych środków komunikowania milczenie jest genetycznie najbliższe mowie. Są jednak takie przejścia pomiędzy słowem i innymi znakami znaczącymi a ich brakiem, kiedy relacja wykluczania dominuje i na przykład konsekwencją zaistnienia arcydzieła jest cisza artysty oraz niemożność jego dalszego udziału w kulturze. Za szczytowe osiągnięcia Kniaźnina uznaje się jego liryki z lat 1792–1796, poprzedzające bezpośrednio jedenastoletni okres obłąkania poety. Identycznie rzecz miała się z utworami i losem niemieckiego odpowiednika autora *Ody do wąsów* – Fryderyka Hölderlina (1770–1843). Jedno z najwybitniejszych dzieł muzyki poważnej, *Requiem* d-moll KV 626 (1791), było komponowane przez Mozarta w ostatnich tygodniach jego życia. Mistrzowski i jedyny w swoim rodzaju taniec Wacława Niżyńskiego zapoczątkował u niego ostrą schizofrenię. Dramatyczne milczenie, które poprzedziło chorobę, zapowiadało późniejsze tragiczne losy artysty. Wydarzenie to (z 19 stycznia 1919 roku) pamiętnikarka, żona artysty Romola Niżyńska, utrwaliła następująco:

> Wszyscy milczeli jak w kościele. Czas upływał. Musiało to trwać około pół godziny. Publiczność zachowywała się tak, jak gdyby była przez niego zahipnotyzowana [...]. Akompaniatorka zagrała pierwsze takty *Sylfid*, spodziewając się, że w ten sposób zwróci uwagę Wacława na ten taniec [...]. Chcąc złagodzić napięcie, podeszłam do niego i poprosiłam, by zaczął tańczyć. „Jak śmiesz mi przeszkadzać, nie jestem maszyną!". Kiedy żona wyszła, by naradzić się z lekarzem, ponieważ spostrzegła, że dzieje się coś niedobrego, Niżyński „zaczął tańczyć – wspaniale, lecz przerażająco". Rzucił wzdłuż pokoju kilka zwojów czarnego i białego aksamitu na kształt wielkiego krzyża. Sam stanął u szczytu figury z rozpostartymi ramionami, jak żywy krzyż. „Teraz zatańczę wam wojnę, z jej zniszczeniami, cierpieniami i śmiercią. Wojnę, której nie zapobiegliście i dlatego jesteście też za nią odpowiedzialni". Taniec Niżyńskiego był tak wspaniały i urzekający, jak zawsze, lecz było w nim coś odmiennego. Chwilami przypominał trochę scenę z *Pietruszki*, w której lalka usiłuje uciec przed swym losem. Wydawało się, że wypełnia on salę przerażoną, cierpiącą ludzkością. Wprowadził nas jakby w trans. Wszystkie jego gesty były dramatyczne, monumentalne; wydawało się, że płynie ponad nami. Wszyscyśmy siedzieli przerażeni, wstrzymując oddech, dziwnie zafascynowani, jakby skamieniali. Czuliśmy, że Wacław przypomina jedną z jakichś potężnych istot owładniętych dominującą siłą, jak tygrys, który wyrwał się z dżungli i może

> nas zniszczyć w każdej chwili. A on wciąż tańczył, wirując w przestrzeni; urzekał widzów swoją wizją wojny i zniszczenia, stawiał ich twarzą w twarz z cierpieniem i przerażeniem, walczył wszystkimi mięśniami, błyskawiczną szybkością, zręcznością eterycznej istoty, by uciec przed nieuniknionym końcem. Był to taniec przeciwko śmierci[2].

Delikatna natura milczenia wynika z faktu, że nie posiada ono własnych środków ekspresji przenoszących znaczenia (Izydora Dąmbska twierdzi, że milczenie jest znakiem „niesamoistnym" i „okazjonalnym"[3]), ani tym bardziej dostatecznie sprawnych narzędzi opisu, dlatego określone może być przez kody będące jego zaprzeczeniem, w tym przez słowo. Pisze Andrzej Turek:

> Egzegeci Słowa i słów raczej rzadko pochylą się nad łagodnie szemrzącym strumieniem Ciszy. I trudno się specjalnie dziwić. Życie ludzkie, które objawia się krzykiem noworodka, nieustannie podpiera się laską słowa, więc nie jest łatwo ubierać w słowa to, co samo bez nich się obywa. Dlatego ów krajobraz utkany z delikatnych drgnień ciszy może być jeszcze w dużej mierze lądem nieznanym, wyspą zapodzianą. I taką rzeczywiście jest Cisza: Atlantyda niedomówienia, oaza niewypowiedzianego, mityczna arkadia bezsłowna, gdzie z powietrza wychwytuje się tlen pokoju, nim się oddycha i dzięki niemu żyje[4].

W ostatnich trzech dekadach sytuacja w tym względzie uległa jednak zauważalnym zmianom[5]. Nie tylko zapisywana jest mapa różnych odniesień owej „nieznanej ziemi", ale też określana coraz precyzyjniej specyfika metodologiczna takich przedsięwzięć. Wyraźnie wyodrębniony i zarysowany został obszar badawczy. W językoznawstwie i literaturoznawstwie są to: delimitacyjne funkcje milczenia; niesemantyczne struktury morfologiczne i składniowe

[2] R. Nijinsky, *Nijinsky*, V. Gollancz Ltd., London 1933, s. 406-409, cyt. za: A. Kępiński, *Schizofernia*, Kraków 1992 s. 66.

[3] I. Dąmbska, *O funkcjach semiotycznych milczenia*, [w:] tejże, *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii*, Toruń 1975, s. 101.

[4] A. Turek, *Cisza*, „W Drodze" 1999, nr 2 (306), s. 15.

[5] Wyselekcjonowaną literaturę przedmiotu podano po tekście głównym.

języka; zależności mówienia i jego braku w procesach komunikacyjnych; presupozycje; elipsy; implikatury; pauzologia (w odmianach *cessation of sounds*, *pausing, hesitation, lulls*); niewydolność i nieadekwatność języka literackiego; aporie mowy; problematyka niewyrażalnego, niewyrażonego, niepoznawalnego, niewyobrażalnego, nieprzekładalnego; mowa ezopowa i szyfry znaczeniowe; miejsca niedookreślenia; milczenie jako temat literacki; różne motywy i toposy z tym związane (porzucenia lutni, zamilkłe muzy, odłożenie pióra, zamknięcie księgi *etc*.); milczenie uwarunkowane w sposób genologiczny, ujawniające się w specyfice rodzaju, gatunku czy odmiany gatunkowej; semiotyczne funkcje milczenia i semiotyczne postaci „nieobecności" w literaturze; tak zwane dzieła w ruchu (otwarte); wszelkie rodzaje niekompletności utworu (fragmentaryczność jako technika pisarska, utwory „kalekie" przez brak zakończenia, brak scalenia kompozycyjnego, ingerencję cenzury, edytorstwo nieświadome i świadomie skażone *etc*.); puste fragmenty lub wieloznaczne ze względu na niemożność rekonstrukcji znaczeń pierwotnych; nieoczekiwane absencje pisarskie, także zamilknięcia pisarzy; negatywność komunikacyjna (niepełny obieg tekstów rękopiśmiennych z różnych względów niepublikowanych, wybór przez epokę jednych utworów, a pominięcie innych, dewaluacja i zużywanie się dzieła jako źródła wartości, błędne odczytania określonego tekstu, niemożność dotarcia do sensów ukrytych – struktury głębokiej – dzieła literackiego, spóźnione recepcje, „zamknięte szuflady" *etc*.); zanik kreatywności; „zatarcie" awangardy; wymiana kultury werbalnej przez obrazową *etc*.

*

W przedstawionym poniżej szkicu podjęty został problem znaków i obszarów negacji w sztukach nieliterackich, to jest: muzyce, filmie, teatrze i malarstwie. Autor, daleki od prób usystematyzowania wiedzy na ten temat, dzieli się z czytelnikiem własnymi spostrzeżeniami, wynikającymi z receptywnego udziału w kulturze. Wybrano przykłady na zasadzie skojarzeń i „pracy pamięci".

Teatr

Milczenie stanowi tworzywo dziedzin kultury, w którym słowo funkcjonuje jako środek równorzędny wraz z innymi kodami lub jest im podporządkowane, na przykład w sztukach teatralnych czy w filmie, dziedzinach, dla których materiałem z reguły jest słowo, a jego negacja dopełnieniem. Bywają

jednak sytuacje odwrotne, kiedy na przykład gestowi scenicznemu towarzyszy wyłącznie milczenie. Za najważniejsze obrazy tego typu w naszej literaturze uchodzą: scena z II części *Dziadów* z udziałem milczącego widma Gustawa oraz scena ze starym wiarusem w *Warszawiance* Wyspiańskiego, na co zwróciła uwagę między innymi Izydora Dąmbska we wciąż inspirującym studium na temat semiotycznych znaczeń milczenia[6].

Podążając jej tropem i traktując milczenie jako znak „niesamoistny" i „okazjonalny", Anna Krajewska[7] podkreśla, iż w tekście dramatycznym jest ono częścią aktu komunikacyjnego dającą się określić jedynie w konkretnej „grze językowej", łącznie z innymi środkami wyrazu, takimi jak słowo, ruch, gest, mimika. Może więc realizować się zarówno poza ludzką mową, jak i w samym akcie werbalizacji. Milczy się w dramacie zawsze „do kogoś": do współpartnera, gdy monolog wypowiadany jest „na stronie", do świata przedstawionego (na przykład chóry, songi, komentarze wygłaszanych tekstów, bezpośrednie zwroty do publiczności), do odbiorców. Milczenie w teatrze może być związane z nieobecnością jakiejś osoby w sytuacji oczekiwania na nią (na przykład *Wielka Improwizacja*, *Czekając na Godota*). Jego odmianą są ponadto tak zwane nieme sceny między bohaterami, charakterystyczne szczególnie dla modernistycznego dramatu skandynawskiego i dwudziestowiecznego teatru eksperymentalnego.

Krajewska wymienia różne postaci milczenia w sztukach dramatycznych. Ujawnia się ono jako sygnał delmitacyjny (cisza pomiędzy dialogami, zasugerowane ciszą zakończenie akcji, początek rozpoczynający się od ciszy), brak aktu werbalizacji (na przykład nieme postaci), odmowa – rymu (w zakończeniu *Wielkiej Improwizacji*), nieodpowiadanie na naciski (na przykład przesłuchiwany przez senatora ks. Piotr) etc. Milczenie w koegzystencji ze słowem zmienia zabarwienie semantyczne wypowiedzi: ujawnia fałsz lub słabość słowa, ironizuje, modyfikuje sens zdań. Bywają jednak przypadki, że całkowicie

[6] I. Dąmbska, *O funkcjach semiotycznych milczenia…* Zob. też: W. Panas, *W kręgu metody semiotycznej*, Lublin 1989, s. 127–128.

[7] A. Krajewska, *Milczenie w dramacie*, „Teksty" 1978, nr 5. Zob. też: S. Linowska, *O milczeniu w teatrze*, „Listy z Teatru" 1949, nr 3; L. Winniczuk, *Milczenie jako element teatralny w dramacie starożytnym*, [w:] tejże, *Od starożytności do współczesności*, Warszawa 1981; I. Sławińska, *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru*, Warszawa 1990, s. 305–306.

zastępuje słowo, kiedy w jego miejsce pojawia się muzyka lub obraz plastyczny, na przykład w dramacie średniowiecznym.

W dramaturgii współczesnej milczenie często nabiera cech autonomicznych w stosunku do innych środków wyrazu. Ma to miejsce choćby w sztukach Kantora, Grotowskiego, Lupy, Grzegorzewskiego czy u twórców tak zwanej sztuki awangardowej. W spektaklach Leszka Mądzika w ogóle nie pojawia się słowo mówione. „Uwierzyłem – wyznaje reżyser z Lublina – że jest szansa porozumienia się z drugim człowiekiem bez słów”[8]. W teatrze Józefa Szajny, jeśli pojawia się słowo, to ma znaczenie drugorzędne w stosunku do znaków plastycznych. W słynnej *Replice* pochodzący z Rzeszowa reżyser zaproponował scenografię w postaci cmentarzyska przedmiotów, śmieci, odpadków, z których wygrzebują się na chwilę kształty ludzkie albo wystaje jakaś część ciała. Udaje się górować nad tym krajobrazem jedynie wrakom człowieczeństwa: bytom pokaleczonym egzystencjalnie lub fizycznie odkształconym. Ze stert postapokaliptycznej rzeczywistości wydobywa się przytłumione i równocześnie rozpaczliwe zapytanie: „Być albo nie być?”.

Wiarus z *Warszawianki*
Stanisława Wyspiańskiego

Tadeusz Kantor, 1988,
reżyser spektaklu *Umarła klasa*

[8] L. Mądzik, *Język teatru i telewizji*, [w:] *Bóg w telewizji*, Niepokalanów 1996, s. 125, cyt. za: A. Turek, dz. cyt., s. 17.

Mimo znaczącego wzbogacenia środków wyrazu w teatrze współczesnym, wielkim wyzwaniem jest wciąż zmierzenie się z „usensownionym" milczeniem w tych wymiarach scenicznych, gdzie determinantem podstawowych znaczeń jest słowo. Te zmagania widać w wielu niedokończonych dramatach Różewicza, w nigdy niepodjętym, a przez wiele lat obecnym w jego planach pisarskich temacie ponad czterdziestu lat milczenia Waleriana Łukasińskiego. Także w teatralnych przedsięwzięciach Samuela Becketta. Na przykład w monodramie *Ostatnia taśma Krappa* (1958) pojawia się niewiele słów wypowiedzianych przez tytułowego bohatera. Niespełna siedemdziesięcioletni Krapp rzadko artykułuje swe myśli i potrzeby. Czyta głośno notatki sprzed lat, mówi do mikrofonu, przede wszystkim zaś milczy, zarówno gdy idzie o czas akcji i czas sceniczny, wysłuchując z magnetofonu swoich uwag i refleksji z przeszłości, sporządza bowiem regularnie coś na kształt „dziennika mówionego" i rok w rok nagrywa relacje z tego, co się wydarzyło w ostatnim czasie. W teraźniejszości konfrontuje więc zawartość „memuarowych" monologów z opłakaną kondycją aktualnej chwili i ubolewa nad nierozsądnymi wyborami, między innymi nad rozstaniem z ukochaną kobietą, powodowanym chęcią poświęcenia się wyłącznie literaturze, w której jednak Krapp nie osiągnął znaczących sukcesów.

Film

Film ma większe możliwości niż teatr w wykorzystaniu niemych scen. Jak wiadomo, wywodzi się z obrazu pozbawionego ścieżki dźwiękowej. Gdy ją wprowadzono w 1927 roku (*Śpiewak jazzbandu*, reż. Alan Crosland), okazało się, że istnieją obszary świata przedstawionego filmu w sposób naturalny pozbawione tekstu słownego lub minimalizujące jego uczestnictwo, na przykład plan dali, analiza szczegółów czy charakterystyczne motywy, jak *figura sedens* (zarówno w otwartej przestrzeni, jak i zamkniętej), odwrócona tyłem postać, odbicie (w lustrze, szybie, lustrze wody), czytanie listu albo książki, sceny w oknie czy sceny pożegnania (niezapomniana Liza Minnelli w *Kabarecie* Boba Fosse'a, 1972), sceny kontemplacji, modlitwy, odosobnienia, sceny z zaciemnionym światłem (cień, blask świecy, pochodni), z motywami fluwialno-marynistycznymi, dymem (bez ognia), ptasimi odlotami i przylotami (*Lecą żurawie* Michaiła Kałatozowa, 1957), z mgłą, deszczem, wschodami i zachodami słońca, widoki z góry, pejzaże, łąki, lasy *etc*. Milczenie może jednak stać się osnową całej opowieści ujętej w sekwencje fabularnych obrazów.

Z takich realizacji znanym jest film Ingmara Bergmana pod tytułem *Persona* (1966), opowiadający historię pewnej aktorki, która po jednym z przedstawień przestaje kontaktować się z otoczeniem za pomocą słów. Wraz ze swoją pielęgniarką Almą przenosi się na wyspę. Tam dochodzi do obustronnej gry między kobietami i ich wzajemnego przenikania się w różnych życiowych sytuacjach.

Kadry z filmu *Persona* (1966) Ingmara Bergmana

Dowiadujemy się, że Elisabeth Vogler zrezygnowała z komunikacji werbalnej decydującej o całym jej dotychczasowym życiu, ponieważ zapragnęła stworzyć swoje życie na nowo, określić własną tożsamość niezależnie od kulturowych i społecznych determinantów, w których dotąd partycypowała jako aktorka sceniczna. Maska, którą przybierała dla potrzeb sztuki, determinowała bowiem także jej prywatność, zbyt natarczywie przylegając do prawdziwego oblicza i modelując je wedle własnych kształtów. Skutkiem owych sieci powiązań była samotność, w którą aktorka popadła. Odmowa udziału w kulturze i zaprzestanie komunikowania się z ludźmi miały stać się sposobami na przezwyciężenie rozpaczy i na wyjście z zaklętego kręgu sztuczności:

> Potem pomyślałam, że każdy ton w moim głosie, każde słowo w moich ustach było kłamstwem, grą na temat pustki i odrazy. Uratować się od rozpaczy i załamania można jedynie w ten sposób – milczeć. Za zasłoną milczenia osiągnąć jasność lub w każdym razie spróbować zebrać te możliwości, które jeszcze mogą pozostawać do dyspozycji[9].

[9] Cyt. wg: I. Bergman, *Obrazy*, tłum. T. Szczepański, Warszawa 1993, s. 59–60.

Identyczny ślub milczenia składa główny bohater tytułowy filmu Andrieja Tarkowskiego *Andrzej Rublow* (1966). Traktuje go jednak jako formę pokuty i zadośćuczynienia za „zakopanie talentów" artysty, które posiadł od Boga, i za śmierć, jaką zadał człowiekowi – największemu z możliwych dzieł. Zwierza się Teofanowi:

> Koniec. Nigdy więcej nie będę malować [...]. Bo nikomu to niepotrzebne. Jeśli nie umiałem przekonać ludzi moją sztuką, że są ludźmi – to znaczy – nie mam talentu [...]. Pan jest litościwy, przebaczy mi. Zadam sobie pokutę. Złożę Bogu obietnicę milczenia. Nie mam już o czym rozmawiać z ludźmi...[10]

Milczy Rublow na odjazd z Tatarami swojej podopiecznej – obłąkanej wieśniaczki, milczy na bezpodstawne zarzuty i oskarżenia skierowane pod jego adresem, milczy na wezwanie do pomalowania ścian soboru św. Trójcy. Dopiero Boryska, nie do końca sprawny umysłowo, dzięki naiwnej ufności, jaką wkłada w odlewanie dzwonu, wytrąca Rublowa z milczenia. Uznanie dla ludzkiej twórczości i wiary we własne przeznaczenie wywołuje w artyście potrzebę złamania grzesznego ślubu[11].

U Tarkowskiego napięcie pomiędzy mową a milczeniem ma zakorzenienie w wartościach religijnych i związanej z nimi sztuce sakralnej. Barbarzyńskie akty wandalizmu i towarzyszące im sceny poniżenia ludzkiej godności i profanacji ducha wywołują reakcję w postaci odmowy uczestnictwa w wymianie wartości za pomocą mowy, która jest ich nośnikiem; odwrotnie – przeżycia natury religijno-estetycznej decydują o powrocie w obszar komunikacji językowej i ponownym podjęciu aktywności w kulturze. Milczenie Rublowa wynika więc z kontestacji metafizycznej (wewnętrznie sprzecznej), po części irracjonalnej, z niezgody na profanowanie materialnych oznak życia duchowego (architektury sakralnej, fresku i ikony religijnej, rzeźby).

[10] A. Konczałowski, A. Tarkowski, *Rublow. Nowela filmowa*, tłum. A. Galis, Kraków 1976, s. 118–119.

[11] Zob. A. Tarkowski, *Kompleks Tołstoja. Myśli o życiu, sztuce i filmie*, wybrał, oprac. i przedmową opatrzył S. Kuśmierczyk, Warszawa 1989, s. 217.

Kadr z filmu *Andriej Rublow* (1966)
Andrieja Tarkowskiego

Kadr z filmu *Wyspa* (2006)
Pawła Ługina

Podobną odmową wybrzmiewa milczenie Ptaśka Whartona (adaptacja filmowa 1984, reż. Alan Parker) i milczenie Wodza z *Lotu nad kukułczym gniazdem* (adaptacja filmowa 1975, reż. Miloš Forman)[12]. Wojna stała się ołowiem dla skrzydeł pierwszego z nich, Indianina przygniotła jego własna małość wobec wielkiego ojca alkoholika. Obydwaj jednak przemawiają. Ich słowa po heroicznym milczeniu w świecie szaleństwa są odwagą ucieczki i heroizmem wzniesienia się „ku górze", mają siłę wolności.

Niezwykle wyrazista jest „ścieżka milczenia" w kluczowych scenach *Łowcy jeleni* (1978, reż. Michael Cimino), pierwszym filmie fabularnym podejmującym temat wojny wietnamskiej. Melodie *Cavatiny* i fragmentów innych aranżacji muzycznych wzmacniają tu jedynie siłę bezsłownych gestów Mike'a, odkładającego broń na widok rosłego jelenia czy opłakującego własną niewinność cywila po powrocie z wojny do rodzinnego Clairton w Pensylwanii. W tej drugiej scenie Robert de Niro w godny zapamiętania sposób oddaje rozpacz doświadczonego piekłem wietnamskim żołnierza, który ukrywa się przed przyjaciółmi i w samotności ociera wewnętrzną częścią dłoni mokre oczy i policzki.

Przejmująca jest „scena z milczeniem" w powieści *Na Zachodzie bez zmian* Ericha Marii Remarque'a (adaptacja filmowa 1930, reż. Lewis Milestone, *remake* 1979, reż. Delbert Mann), w której okaleczenia wojenne nie pozwalają głównemu bohaterowi powrócić do kultury. Miejscem wykluczenia jest tu kilkumetrowa zaledwie przestrzeń – młodzieńczy pokój z książkami. W przy-

[12] Podobnymi scenami posłużył się A. Sikorski w prozie poetyckiej *Prawie wszystkie listy* (Poznań 1987) oraz Erik Fosnes Hansen w powieści *Wieża sokołów* (wyd. polskie 1997).

jaznym niegdyś dla siebie zakątku szuka azylu i odcięcia się od okrucieństw „ostatniej ludzkiej wojny"; znajduje jedynie przerażającą obcość, gorszą niż frontowa rzeź. Domowa biblioteka przypomina mu prosektorium, które pragnie jak najszybciej opuścić. Przyzwyczaił się już tak bardzo do okrucieństwa, iż musi do niego powrócić:

> [...] jestem stąd wykluczony, jakkolwiek błagam i wysilam się, nic się tu nie porusza; beznamiętny i smutny siedzę niby skazaniec i przeszłość odwraca się ode mnie. Jednocześnie boję się ją za bardzo zaklinać, bo nie wiem, co może z tego wyniknąć. Jestem żołnierzem, tego muszę się trzymać. Zmęczony podnoszę się i wyglądam przez okno. Następnie biorę jedną z książek i przerzucam kartki, aby się wciągnąć w lekturę. Lecz odstawiam ją na miejsce i biorę drugą. Niektóre zdania są podkreślone. Szukam, przerzucam strony, biorę inne książki. Już cała paczka leży pod ręką. I wciąż dochodzą inne książki, coraz szybciej – kartki, kajety, listy.
>
> Stoję milczący przed tą stertą. Jak przed sądem.
>
> Zniechęcony. Słowa, słowa, słowa – nie dosięgają mnie.
>
> Powoli ustawiam książki z powrotem na półki.
>
> Stało się.
>
> Cicho wychodzę z pokoju[13].

W filmie Kolskiego *Jancio Wodnik* (1993) tytułowy bohater po utracie daru czynienia cudów wrasta milczeniem w ziemię jak drzewo – dosłownie i w przenośni. Tym sposobem pragnie wrócić utraconą przeszłość – sprzed dumy, pychy i zdrady. Pokrywa go gęstniejąca z upływem czasu sieć pajęczyn i zmarszczek, która przypomina fakturą powierzchnię kory; na jego głowie wiją sobie gniazdo ptaki. Obraz ten być może nawiązuje do opowieści o irlandzkim mnichu, który modlił się, rozpostarłszy ramiona w kształt krzyża. Dostrzegł je pewien kos i wziąwszy za gałąź drzewa, złożył na nich jaja, a następnie wybudował gniazdo.

[13] E.M. Remarque, *Na Zachodzie bez zmian*, tłum. S. Napierski, Poznań 2004, s. 96.

Kadry z filmu *Jancio Wodnik* (1993) Jana Jakuba Kolskiego

Mnich trwał w milczeniu i bezruchu do momentu, aż pisklętom, które szczęśliwie wykluły się, wyrosły skrzydła. Bo rzeczywiście Jancio Wodnik ma coś z mnicha wczesnego średniowiecza, trochę z pustelnika, trochę ze słupnika. Trwa niewzruszenie w tej samej pozie, pokutując i zbierając siły na nowe życie, a może też szykując się do jednej z „rzeczy ostatecznych", tak jak bohater *Żywota Rancégo* Chateaubrianda, który pogrąża się w milczeniu, otrzepując z siebie wspomnienia, pamięć, urazy. Przez sześć lat siedzi nieruchomo na krześle. „Jest tylko czasem". Barthes tę ostatnią książkę Chateaubrianda napisaną cztery lata przed śmiercią nazywa marzeniem o „czystym" pisarzu, który nie pisze książek[14]. „Czyste pisarstwo" z kolei jest ważnym przesłaniem religijnym, nawet w systemach wiary, w których podstawę stanowi Księga. Jedyny zapisany tekst Chrystusa szybko rozsypał się w podmuchach wiatru. W buddyzmie wielość szkół wyznaczają nie słowa Buddy, który sam twierdził, że nie mają sensu, ale jego milczenie – interpretacja dziesięciu pytań, na

[14] R. Barthes, *Nocna podróżniczka. Przedmowa do „Żywota Rancégo" F.R. Chateaubrianda*, „Teksty" 1979, nr 1 (43), s. 180.

które nie udzielił odpowiedzi; pytań, rzec można fundamentalnych dla „przebudzenia", dotyczących bytu i niebytu, skończoności i nieskończoności świata, śmiertelności i nieśmiertelności. Jedna z buddyjskich szkół mówi o dwóch krańcach milczenia wyzwalającego: o milczeniu przed słowem, którym jest wola powiedzenia, i o milczeniu po słowie, dowodzącym niejako, że nie da się powiedzieć tego, co jest naprawdę warte powiedzenia.

Edvard Munch, *Krzyk* (1893)

Zdzisław Beksiński, [obraz bez tytułu]

Wróćmy jednak do kina. Wielkim reżyserem i organizatorem milczenia filmowego był Michelangelo Antonioni, w ostatnim latach życia pogrążony w nim w sposób fizyczny. Swój nieukończony obraz *Po tamtej stronie chmur* (1995) stworzył bez możliwości kontaktowania się z aktorami za pomocą słowa mówionego, co miało swoje konsekwencje dla charakteru kolejnych jego opowieści. Częste milczenie w filmach Antonioniego, jak sam przyznawał, jest wywrzaskiwane, wybiega ponad myśl, w sferę, gdzie kryje się największa siła, utkana z intuicji. Takie „głośne" milczenie widzimy na słynnym obrazie Muncha *Krzyk*, od którego oddziela widza dźwiękoszczelna przezroczystość, pozwalająca ze spokojem obserwować to, co nie może naprawdę zaistnieć dla wrażliwego ucha. Ponadto występuje w kadrze filmu *Pancernik Potiomkin* (1925) Eisensteina przedstawiającym krzyczącą kobietę. „Usta są otwarte, ale paradoksal-

nie spoczywa na nich pieczęć milczenia" (Maria Janion)[15]. Czy nade wszystko w postapokaliptycznym malarstwie Beksińskiego, w którym ludzie nie posiadają narządów mowy, mają zaciśnięte, zaklejone, zakneblowane lub zarośnięte usta, albo też pozbawieni zostali możliwości komunikowania się z kimkolwiek.

Kadry z filmów Michelangelo Antonioniego (*Kronika pewnej miłości* 1950, *Przygoda* 1960)

Inne jest milczenie filmów Kieślowskiego, współtworzące atmosferę intymności, tajemnicy, niedopowiedzenia, otwierające kompozycję obrazu na wielość odczytań[16]. Skojarzyć go można z milczeniem osób czytających listy na portretach Vermeera, z milczeniem kobiet przy oknie Friedricha i Dalego, odwróconych tyłem postaci Vilhelma Hammershoi[17].

[15] M. Janion, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 203.

[16] Obok Kieślowskiego w polskim filmie z możliwości milczenia i ciszy często korzystali wspomniany już Jan Jakub Kolski, Krzysztof Zanussi z okresu tzw. kina moralnego niepokoju, Andrzej Kondratiuk czy Krzysztof Krauze.

[17] Za malarza milczenia S. Beckett poczytuje Henri Haydena: „Proszą mnie o słowa – mnie, któremu już ich brak, prawie zupełnie – i to o czymś, co słów nie uznaje. Wykonać, zamknąć to. Gautama, zanim mu ich zabrakło, powiadał, że ludzie mylą się twierdząc, że istnieje coś takiego jak »ja«, nie mają jednak też racji twierdząc, że nie istnieje. Z płócien Haydena, spoza ich cierpliwego milczenia, dociera jakby dalekie echo owej szalonej mądrości i – jeszcze słabsze – jej konsekwencji, a mianowicie, że tak samo jest z całą resztą. Ledwie – obecność tworzącego, ledwie – obecność tworzonego. Dzieło bezosobowe, dzieło nierzeczywiste. Właśnie to podwójne stuszowanie jest czymś zdumiewającym. I wyniośle nieaktualnym. Kryzys relacji podmiot-przedmiot ma jeszcze przed sobą wiele szczęśliwych dni. Z tym, że zazwyczaj widzimy, jak ów klown i jego pajac zanikają oddzielnie, jeden na korzyść drugiego. Tutaj zaś, uwikłani w tę samą nietrwałość, wyrzekają się siebie razem i zgodnie". S. Beckett, *Henri Hayden – człowiek-malarz*, [w:] tegoż, *Wierność przegranej*, tłum. A. Libera, M. Nowoszewski, Kraków 1992, s. 124.

Caspar David Friedrich,
Kobieta w oknie

Salvador Dali,
Dziewczyna w oknie

„Wielkie metafory" Kieślowskiego odsyłają przede wszystkim do rzeczy ostatecznych. Śmierć, zawsze w otoczce milczenia i niedopowiedzenia, jest w nich delikatna, nienatarczywa. W *Dekalogu* zapowiada ją niepozorny mężczyzna (gra go Artur Barciś) – jeden z wielu (*everyman*) – przechodzień, świadek, obserwator. Nie jest rozpędzona i zaborcza ani odpychająca jak w średniowiecznej ikonografii i literaturze, ani też hałaśliwa jak tańczący kościotrup baroku. Przypomina po trosze wizerunek śmierci z obrazów Malczewskiego, na których raz personifikuje ją dorodna wieśniaczka zaprzątnięta czynnościami dnia codziennego. Odbiera życie nie w sposób gwałtowny, nie w sposób odświętny; zadawanie śmierci jest dla niej czymś równie naturalnym i rutynowym, co przygotowywanie posiłków, ścielenie łóżka, zmiatanie kurzy, mycie okien. Innym razem wyobraża ją powabna kobieta przymykająca powieki skazańca – delikatna jak pielęgniarka lub kochanka obdarowująca spokojnym snem. Występuje zwykle na pierwszym planie, niekiedy w cieniu – za plecami *moribunda*. Nie przeraża, nawet jeśli wciela się w postać Thanatosa. Stoi u okna drewnianej chaty lub w jej środku, czekając na powrót gospodarza; to

znów uchyla na oścież obracającą się bramę do zagrody. W filmach Kolskiego podobnie, dzierży wprawdzie kosę, ale ma ciało urodziwej kobiety, której dodatkowo z ramion wyrastają anielskie skrzydła.

Kadry z filmu *Podwójne życie Weroniki* (1991) Krzysztofa Kieślowskiego

Wspomnieć jeszcze można o filmie Ettore Scoli *Bal* (1983), który w zasadzie jest fabularyzowanym musicalem (muzyka Vladimir Cosma). Nie pojawia się tu ani jedno słowo; dialogi i monologi zastępuje muzyka i taniec, które mają uaktywniać widza, pobudzając jego pamięć, wyobraźnię i intuicję pozasłownymi impresjami na temat historii Francji lat 1936–1968.

Ukoronowaniem wykorzystania niewerbalnych i niedźwiękowych form wyrazu i reprezentacji w obrazie filmowym jest dokument Philipa Gröninga z 2005 roku pod tytułem *Wielka cisza*, pozbawiony praktycznie tekstu słownego, sprowadzający dźwięki do naturalnych odgłosów lub co najwyżej śpiewów modlitewnych. Przedstawia codzienność położonej we francuskich Alpach Zachodnich Wielkiej Kartuzji. Zakon kartuzów został założony w 1084 roku i obok trapistów oraz kamedułów należy do najsurowszych zgromadzeń męskich w Kościele katolickim. Kieruje się wciąż regułą założyciela Brunona z Kolonii. Cisza jest tu ważnym wyznacznikiem codziennego porządku i rytuałów monastycznych sprowadzających się do indywidualnego doskonalenia w poszukiwaniu Boga. Zakonnicy realizują ów cel na trzech poziomach: całkowitej izolacji od świata zewnętrznego (nie korzystają z telefonów komórkowych, radia, telewizji, Internetu), życia klauzulowego (we własnej celi), duchowej samotności („samotności serca"). Tylko raz w tygodniu mogą rozmawiać, w czasie spaceru wyznaczonego regułą. Kontemplacja, modlitwa, praca – to trzy filary wielkiej ciszy, którą Philip Gröning opowiedział w tym pełnometrażowym, trwającym 169 minut obrazie.

Impresja o dźwiękach

Niektórym mistrzom muzyki udało się doprowadzić dźwięki do granicy ich nieistnienia, zorganizować tak ciszę, aby poza melodią była jej naturalną kontynuacją na wyższym poziomie wysublimowania. Pisze Simone Weil:

> Najpiękniejsza muzyka to ta, która chwili ciszy nadaje maksymalna intensywność, która zmusza słuchacza do słuchania ciszy. Najpierw przez ciąg postępujących po sobie dźwięków doprowadza go do uciszenia wewnętrznego; potem dochodzi jeszcze cisza słyszalna z zewnątrz [...]. Ideał: mieć uwagę skoncentrowaną bez reszty na doznaniach słuchowych i nastawioną na nieobecność dźwięków[18].

Arcymistrzem takiej animacji i aranżacji dźwięków był bez wątpienia Fryderyk Chopin, co doskonale uchwycił Cyprian Kamil Norwid w swoim słynnym poetyckim pożegnaniu:

> I – oto – pieśń skończyłeś – i już więcej
> Nie oglądam Cię – jedno słyszę:
> Coś? jakby spór dziecięcy –
> – A to jeszcze kłócą się klawisze
> O niedośpiewaną chęć
> I trącając się z cicha
> Po oś – po pięć –
> szemrzą: Począł – że – grać? czy nas odpycha?...[19]

Muzyka Chopina odkrywa kluczową rolę w wierszu Lechonia *Mochnacki* (z cyklu *Karmazynowy poemat*). Tyle że tu moment po jej zakończeniu wywołuje u słuchaczy przerażenie i panikę. Jest to cisza złej wróżby i poczucia winy oraz strachu przed nieuchronną karą za polityczną obojętność. Podobny efekt przyniósł wspomniany wcześniej ostatni taniec Niżyńskiego, co artysta w swoich pamiętnikach tak opisał:

[18] S. Weil, *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, Warszawa 1996, s. 236–237.

[19] C.K. Norwid, *Fortepian Szopena*, [w:] *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. 2, Warszawa 1971, s. 143.

> Publiczność przyszła się bawić. Sądziła, że tańczę dla uciechy. Ja tańczyłem rzeczy straszne. Bali się mnie i dlatego myśleli, że chcę ich zabić. Nie chciałem nikogo zabijać. Kochałem wszystkich, ale mnie nikt nie kochał, dlatego się zdenerwowałem. Chciałem dalej tańczyć, ale Bóg mi rzekł: Dość! Zatrzymałem się[20].

Zdarzają się jednak sytuacje odwrotne, gdy cisza o wysokich rejestrach wywołuje melodię. Beethoven miał powiedzieć: „Stopniowo, jak milknie świat wokół mnie, budzi się w moim wnętrzu świat muzyki"[21]. Konrad w Wielkiej Improwizacji rozkoszował się „milijonami tonów" wydobytych z nieskończonych „niebiosów". Delektowali się muzyką sfer Schopenhauer i Nietzsche; melodią wszechświata nazywał kosmos amerykański astrofizyk Trinh Xuan Thuan, porównując naturę do wielkiej orkiestry, która ludziom przesyła fragmenty muzycznych kompozycji oraz rozproszone dźwięki. Całość pozostanie jednak na zawsze ukryta, gdyż człowiek nigdy nie odnajdzie frazy łączącej te wyimki. Co najwyżej ową zatajoną melodię w całym jej pięknie może przeniknąć wyobraźnia:

> Natura nie milczy. Upodobała sobie nieustanne wysyłanie nam życzliwych przekazów w postaci oderwanych nut muzycznych. Jednak nie dostarcza nam wskazówek co do ich układu, strzeże tajemnicy kompozycji. Nam pozostawia zgłębianie tego sekretu, odkrycia melodii i zapisania partytury[22].

Przed kilkunastu laty w wielką ciszę dźwięków kosmicznych („ukrytą melodię wszechświata"), od wieków inspirujących i zapładniających ludzką wyobraźnię, w bezgłośne, zimne ciemności przestrzeni międzygwiezdnej naukowcy amerykańscy wysłali złote płyty gramofonowe z melodiami milczącej dla ogromu wszechświata Ziemi: z płaczem dziecka, z elektroencefalograficznym zapisem myśli zakochanej kobiety, z nocnymi śpiewami Indian, pieśnią

[20] W. Niżyński, *Dziennik*, tłum. G. Wiśniewski, Warszawa 2011, s. 10.

[21] W. Stinissen, *Kontemplacyjne nastawienie do życia*, tłum. J. Iwaszkiewicz, „W Drodze" 1999, nr 3 (307), s. 28.

[22] T. Xuan Thuan, *Ukryta melodia... i człowiek stworzył wszechświat*, tłum. Z. Domański, Poznań 1998, s. 322.

inicjacyjną dziewcząt plemienia Pigmejów, z peruwiańską pieśnią weselną, utworami Bacha, Beethovena, Mozarta, Strawińskiego, z piosenkami Armstronga i Berry'ego. Z tą „ukrytą melodią wszechświata" środkami sztuki filmowej usiłowali się zmierzyć Stanley Kubrick i Andriej Tarkowski w takich klasykach, jak *2001: Odyseja kosmiczna* (1968) i *Solaris* (1972).

Carl Gustaw Jung wspomina najważniejszą ciszę swojego życia, która przydarzyła mu się zimą na przełomie 1923 i 1924 roku w wieży w Bollingen, w okolicznościach zupełnie niepredestynowanych do niezwykłości. Siedział przy kominku i wsłuchiwał się w bulgotanie gotującej się wody. Niepozorne dźwięki dochodzące z kotła dały mu odczuć niezwykłą intensywność i zagęszczenie ciszy, wypełniającej się wraz z upływem czasu muzyką kosmosu:

> Pewnego wieczoru – świetnie to pamiętam do dziś – siedziałem przy kominku; nastawiłem wielki kocioł, żeby zagrzać wodę do zmywania. Woda zaczęła się gotować, kocioł zaczął grać. Miało się wrażenie, że słychać liczne głosy albo instrumenty strunowe, czy też orkiestrę. Było to jak muzyka polifoniczna – której nie znoszę, która jednak tym razem wydawała mi się wyjątkowo interesująca. Można by powiedzieć, że jedna orkiestra znajdowała się w więzy, a druga na zewnątrz. Raz jedna brała górę, raz druga, jak gdyby sobie na przemian odpowiadały.
>
> Siedziałem tak i słuchałem zafascynowany. Przez ponad godzinę słuchałem tego koncertu, tej czarodziejskiej melodii natury. Wszystko się zgadzało, gdyż natura jest nie tylko harmonijna, ale też przeraźliwie sprzeczna i chaotyczna. Taka również była ta muzyka: potok dźwięków – coś jakby sama natura wody i wichru – tak dziwna, że żadną miarą nie da się jej opisać[23].

Huxley'owskie „drzwi percepcji" (*the doors of perception*) nie wyczerpują więc doznania naocznej reprezentacji określonej rzeczywistości lub nierzeczy-

[23] C.G. Jung, *Wieża*, [w:] tegoż, *Wspomnienia, sny, myśli*, spisane i podane do druku przez A. Jaffé, tłum. R. Reszka, L. Kolankiewicz, Warszawa 1997, s. 200. O zbliżonych doznaniach dźwiękowych (bulgotania) pisał Adam Czerniawski: „Jak z obrazu płynie do mnie z jeziora absolutna cisza, coś z rodzaju *still life*, ale nie martwa natura (*'still-born'*), lecz raczej życie zastygłe lub uspokojone, lub nawet «życie wciąż i jeszcze». Muzyka jest koniecznie dźwiękiem, obraz jest koniecznie niemy, ale rzeczywistość pozwala sobie na różne melanże, tak że w tej chwili ciszę pogłębia bulgot fal drobniutkich, jak rączki dziecka". A. Czerniawski, *Desolation sound, czyli głos rozpaczy*, [w:] tegoż, *Selected poems*, translated by I. Higgins, Amsterdam 2000, s. 162.

wistości. Otwierają się w banalnych zdawałoby się sytuacjach, jak ta opisana przez Junga, ale też w obserwacji odbijającego się światła na cynowym garnku (A. Boehme), w Borgesowskiej piwnicy i Alefie, w Nolanowskiej sypialni farmerskiego domu i w naręcznym zegarku (*Interstella*, 2014), na Stachurowej paterze z owocami (*Cała jaskrawość*), w Stasiukowym konfesjonale z *Opowieści galicyjskich*, ciemnej piwnicy brygu odurzającej zapachem win (*Eksplozja w katedrze* Alejo Carpantiera). Kluczem do takich bram mogą być również zapachy (Proustowska magdalenka) oraz banalne i rutynowe dźwięki.

Czy nie jest marzeniem większości ludzi odnaleźć ów punkt zwijający czasoprzestrzeń albo doświadczyć przez chwilę „wszystkiego"? Czy nie marzył o tym w bardziej wysublimowanej formie przeżycia Faust albo Newton? W książce Roberta Schneidera *Brat snu* ośrodkiem owej transcendencji jest zwykły górski kamień. Stojąc na nim, pięcioletni Elias doświadcza życia w każdym możliwym wymiarze. Jego ciało przeobraża się w esencję kosmosu. Wsłuchuje się w głębokie krajobrazy, w dekoracje dźwięków, nawet słyszy własne myśli. Wychwytuje z równoczesnym przerażeniem i zachwytem szmery i szumy świata, życia ludzi i zwierząt, w zalewie dźwięków rozpoznaje delikatny rytm serca i pulsowanie krwi nienarodzonego dziecka.

Kończąc *Smutek tropików*, Claude Lévi-Strauss wymienia cztery ogniska metafizycznych wzruszeń. Jak pisze, takie przeżycia – zatrzymań pochodu – są swoistym remedium na zapadanie się „tęczy kultur ludzkich" w pustkę wyżłobioną przez szaleństwa człowieka.

> Szansa oderwania się, która polega (żegnajcie, dzicy i podróże!), w tych krótkich przerwach, kiedy nasz gatunek godzi się zaprzestać pracy roju, na uchwyceniu tego, czym ten gatunek był i czym ciągle jest, poza myślą i poza społeczeństwem – w kontemplacji minerału piękniejszego niż wszystkie nasze dzieła, w bardziej uczonej niż nasze księgi woni lilii, lub w spojrzeniu przepełnionym cierpliwością, pogoda i wzajemnym przebaczeniem, jakie w chwili niezamierzonego porozumienia zdarza nam się wymienić z kotem[24].

Melodia może spływać na melomana ciszy nie tylko z wielkich przestrzeni, bywa tuż obok, w szumie wiatru, w dzwonieniu deszczu o szyby, w roz-

[24] C. Lévi-Strauss, *Smutek tropików*, tłum. A. Steinberg, Warszawa 1960, s. 446–447.

chwianiu pajęczyny, w powiewie sukienki. Przywoływany wcześniej Norwid napisał taką apologię owej „ciszy na wyciągnięcie ręki”:

Mówią, że jestem głucha i niema – że wiszę
W tumanach nikłej rosy, jak mżysta kotara
Nad kolebką marzenia. Ludzie znają ciszę
Po szumie drzew, po drumli włóczęgi komara.
Ale nie znają wcale po jej niemym śpiewie;
Bo oni tylko w dźwięku zapoznali mowę
Wcale głośną a małą – i prawie nikt nie wie,
Że nieraz stokroć lepiej prowadzić rozmowę
Z ciszą, niżeli z człekiem[25].

Norwid ponadto wspomina w *Białych kwiatach* najważniejszą ciszę swojego życia doznaną w czasie podróży morskiej z Europy do Ameryki. Nazywa ją „ciszą w najkolosalniejszym słowa tego tonie”, „wielką cichością”. Ma na myśli nie tyle ciszę morską w ogóle, gdyż takich w trakcie swoich wyjazdów w latach 1844–1848 przeżył wiele, ile tę szczególną, „piętnującą” i „monumentalizującą” biografię, którą zapamiętuje się jako najważniejsze życiowe doświadczenie. Jest spokojem, ale zwielokrotnionym i pogłębionym, przekraczającym granice normalnego doznania, kontemplacją zacierającej się świadomości i mowy wewnętrznej, Schopenchauerowską nirwaną, w której rozpływa się porządek natury, a wraz z nim ludzkie „ego”.

> Ciszy w najkolosalniejszym słowa tego tonie – pisze Norwid – nie doznałem nigdzie jeszcze wyższej od jednej nocy, acz zimowej, na oceanie ... że słów na to nie ma, mimo iż twarda to i prawie głodna podróż dwumiesięczna przeszło była i uprozaiczniała dobrze... pomnę, iż obejrzawszy się wkoło ani modlić się nawet słów nie miałem – i zapłakałem tylko... że może być tak wielka cichość... a przecież tyle mórz pierw innych znałem...[26]

[25] C.K. Norwid, *Wieczór w pustkach (fantazja)*, [w:] *Pisma wszystkie*…, t. 1, s. 29.

[26] Tegoż, *Pisma wybrane*, wybrał i objaśnił J. W. Gomulicki, t. 4, Warszawa 1968, s. 58.

Mistrzem opisów tego rodzaju doświadczeń był Joseph Conrad, dla którego cisza była wyrazem pełni doznań, ale też odpowiedzią na przeznaczenie i wyrazem osamotnienia człowieka obarczonego wolnością, a przy tym wiernego surowym zasadom, które skazują go na niezrozumienie, napiętnowanie czy odrzucenie przez innych. Pełni ważną funkcję kompozycyjną jako centrum organizujące wypowiedź i narrację, czynnik sugestii i narzędzie wieloznaczności, w tym otwartości na różne odczytania.

Sposób uporządkowania przez pisarza słów nadaje ciszy maksymalną intensywność, zmuszającą odbiorcę do wsłuchiwania się w nią, jak ma to miejsce w pewnych utworach muzycznych, w których dźwięki nie skupiają na sobie uwagi, lecz na ciszy, do której prowadzą. Ciąg postępujących po sobie wyrazów i zdań w prozie Conrada znajduje rozwiązanie w wyciszeniu i zatarciu granic kompozycji, w efekcie czego czytelnik jak *spectator* antycznej tragedii, doznaje *katharsis* w postaci chwilowego zamilknięcia mowy komentującej, konkretyzującej i oceniającej. Oto krótki fragment takiego zapisu z *Ocalenia:*

> Wreszcie d'Ahacer rzekł: Jak cicho! – a jej się wydało, że spokój tego wieczoru jest głębszy i bardziej znaczący niż kiedykolwiek przedtem. Prawie nie wiedząc o tym, wyszeptała: Zupełnie jak we śnie. Nastało długie milczenie: Spokój wszechświata miał taką pełnię i wzniosłość, że dźwięki zatrzymywały się na ustach, jakby w lęku przed profanacją. Niebo było przejrzyste jak diament, a pod ostatnimi blaskami słońca noc rozpościerała nad ziemią swoją zasłonę. czuło się jakieś bezcenne ukojenie we wspaniałym, pogodnym końcu gasnącego dnia pełnego życia, żaru i blasków, który teraz umierał w nieskończonym spokoju, bez drgnienia, bez jęku, wiedząc, że zmartwychwstanie[27].

U Conrada odpowiedzi i ostateczne rozstrzygnięcia dokonują się w milczeniu. Jest ono treścią drugiej strony „smugi cienia", podstawową formą bytowania na obrzeżach życia. Jego bohaterowie kończą milczeniem, jakby spełnili swój los do końca. Nie usuwają się jednak ze świata po to, by przygotować się duchowo do wieczności, ale by ze skupieniem ciszy znosić wygasanie w sobie kresu ziemskiego.

[27] J. Conrad, *Ocalenie*, tłum. A. Zagórska, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 4, Warszawa 1987, s. 229.

*

Problem niewyrażalności w równym stopniu dotyczy słowa, dźwięku, plamy barwnej czy kreski. Synestezja pozwala „widzieć" kolor dźwięków, a cisza spływająca z melodii, organizowana przez język poetycki czy przez puste miejsce obrazu, odsyła do tego wszystkiego, co znajduje się na zewnątrz kultury jako transcendencja, określone ogólną formułą zaprzeczenia formy – jako niewypowiedziane i przemilczane. Jest to, jak twierdzi Jean-François Lyotard, istota sztuki modernistycznej, sprowadzająca się do poszukiwania sposobów…

> […] przedstawiania faktu, że istnieje coś nieprzedstawialnego. Uwidocznić, że istnieje coś, co można pojąć, a czego nie można ani zobaczyć, ani uwidocznić: oto stawka modernistycznego malarstwa. Jak jednak uwidocznić to, że istnieje coś, czego nie można zobaczyć? Sam Kant podsuwa tu rozwiązanie, określając „bezforemność, nieobecność formy" jako możliwy wskaźnik nieprzedstawialnego. Powiada też o pustej „abstrakcji", której doświadcza wyobraźnia poszukująca przedstawienia nieskończoności (kolejne nieprzedstawialane), że jest ona jako przedstawienie nieskończoności swym „negatywnym przedstawieniem". Cytuje też przykazanie „Nie będziesz czynił żadnej rzeźby ani żadnego obrazu" jako najbardziej wzniosły ustęp biblijny w tym znaczeniu, że zakazuje on wszelkiego przedstawienia Absolutu […]. [Malarstwo w takiej perspektywie] uniknie więc figuracji lub reprezentacji i pozostanie „białe" jak jeden z kwadratów Malewicza; będzie uwidaczniać, uniemożliwiając widzenie; będzie sprawiać przyjemność, wywołując ból[28].

Słowo wraz z melodią w sposób zwielokrotniony organizuje obszar ciszy, ma większe możliwości sugestii, co przekłada się na frekwencję motywów ciszy i milczenia we współczesnych utworach muzycznych. Jak w malarstwie kresem wyrażalności jest biały kwadrat na białym tle u Malewicza (1913) czy Marka Rothko *Red over dark blue on dark gray* (1961), w teatrze groteska, absurd i bełkot, w X muzie postmodernistyczny obraz bez monologów i dia-

[28] J.-F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, tłum. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie" 1996, nr 2/3, s. 182. Zob. też D. Hoduń, *Nieobecność i negatywność. Odejmowanie według J.F. Lyotarda*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu" 2011, nr 12, s. 56–75; R. Różanowski, *„Pustynia doznań bezprzedmiotowych" – nowy realizm malarski Kazimierza Malewicza – ekskurs (a)historyczny*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu" 2014, nr 18, s. 96–110.

logów, w literaturze pusta rama książki do wypełnienia (bez żadnych znaków identyfikacji i tożsamości poza tytułem – *Biały kruk*, i namiastką streszczenia na okładce; wnętrze pozbawione karty tytułowej, paginacji, zawierające kilkaset pustych kartek), tak w muzyce rozrywkowej może nią być wyjście na scenę piosenkarza z gitarą i pięciominutowe stanie przed publicznością bez jakiegokolwiek dźwięku (już to naturalnego, już instrumentalnego). Tym samym obraz, dźwięk, gest mają wspólny iloczyn w milczeniu, choć w takiej konfiguracji nie są li tylko zwykłym znakiem braku, negacji czy zaprzeczenia, lecz znakiem jak najbardziej znaczącym.

Przypomnijmy tu słynną aranżację Johna Cage'a *4'33"*, w czasie której muzyk zamyka wieko fortepianu, by wykonać utwór złożony z wymownych 273 sekund ciszy. Autor pracował nad nim pięć lat:

> Dlaczego tak długo? Bo za partyturą, w której napisane jest, że «żaden z instrumentów nie gra żadnej nuty», stoją głębokie przemyślenia twórcy i idea, którą skwitował zdaniem: «Cisza nie istnieje – wszystko jest muzyką». Prapremiera *Four minutes, thirty-three seconds* odbyła się w piątek 29 sierpnia 1952 roku w Maverick Concert Hall w Woodstock, w stanie Nowy Jork. Wykonawcą […] był młody pianista David Tudor. […] Nie obyło się bez skandalu, bo publiczność nie była przygotowana na «ciszę» w utworze, który miał partyturę. Pianista zasiadł do fortepianu, rozłożył manuskrypt (który później zaginął) i wyjął stoper, by dokładnie odmierzać części kompozycji. Opuścił pokrywę klawiatury i siedział bez ruchu 30 sekund. Sygnalizując koniec pierwszej części, podniósł pokrywę, by po chwili znowu ją opuścić. I tak we wszystkich trzech częściach utworu. Kiedy Tudor zakończył i wstał, publiczność była tak zirytowana, że zamiast oklasków wszczęła wrzawę i żywe dyskusje. – Nie zrozumieli przesłania – wspominał potem John Cage, nazywając swe dzieło *Cztery, trzydzieści trzy*. – Nie istnieje nic takiego, jak cisza. Sądzili, że to cisza, bo nie potrafili słuchać, a przestrzeń była pełna niespodziewanych dźwięków. W pierwszej części można było usłyszeć szum wiatru dochodzący spoza budynku. W części drugiej krople deszczu zaczęły bębnić po dachu, a w trzeciej sama publiczność zaczęła wydawać różne interesujące dźwięki, kręcąc się na siedzeniach, szepcząc, a nawet wychodząc[29].

[29] M. Dusza, *Jedna z najsłynniejszych kompozycji muzyki współczesnej jest ciszą*, „Rzeczpospolita" 2012 [„Kultura", 5 września]. Zob. też J. Kutnik, *Johna Cage'a Coś i Nic*, „Literatura na Świecie" 1996, nr 1–2, s. 43–59.

Powróćmy jeszcze raz do tekstu językowego, któremu towarzyszy muzyka. Podwójne nazwanie milczenia – słowem i dźwiękiem – zatapia słuchacza w tym, co jest zaprzeczeniem melodii i pojęć[30], choć te ostatnie trwają w ciszy na kształt cienia, szumu, szmeru, hartując jej siłę wyrazu i oddziaływania. Franz Kafka w jednym ze swoich opowiadań (*Das Schweigen der Sirenen*) pisał, że syreny dysponują bronią groźniejszą od śpiewu. Jest nią milczenie. Odyseusz nie słyszał go, był bowiem przekonany, że syreny śpiewają, że skutecznie zabezpieczył się przed niszczycielską siłą dźwięków i melodii[31]. Tymczasem śmierć sprowadzało usłyszenie ich milczenia:

> Początkowo dostrzegł tylko przelotnie, jak obracały szyje, oddychając głęboko, widział łzy w ich oczach, półotwarte usta, mniemał, że wydobywają z siebie arie, które przebrzmiewały dla niego niedosłyszalnie. Wkrótce jednak wszystko to zniknęło sprzed jego zwróconych w dal oczu, syreny po prostu sczezły wobec jego determinacji, tak że nie dostrzegł ich właśnie w chwili, gdy był ich najbliżej. One przecież – piękniejsze niż kiedykolwiek – wyciągały się, obracając ciała w jego stronę, puszczając wiotkie włosy swobodnie na wiatr i rozluźniając uchwyt szponów na skale. Już nie uwodzenie miały na myśli, lecz tylko pragnęły chwytać, jak długo zdołają, odblask pary wielkich oczu Odyseusza[32].

To muzyka organizuje ciszę. Wysłuchiwanie dźwięków przyzwyczaja do ich braku, do różnej skali ich nieobecności. Parafrazując myśl Norwida, można rzec, iż cisza jest dźwięków zbieraniem[33]. Jak pisał belgijski karmelita bosy Wilfrid Stinissen:

> Można wykształcić swoją wrażliwość na milczenie, ucząc się wsłuchiwać w dyskretne, delikatne dźwięki. Przede wszystkim dźwięki przyrody są dobre do takiego ćwiczenia. Szum wiatru, szelest liści, bzykanie pszczół, szum strumyka,

[30] Z. Lissa, *O roli ciszy i pauzy w muzyce*, „Muzyka" 1960, z. 3–4, s. 12–42.

[31] H. Politzer, *Milczenie syren. Studia z literatury niemieckiej i austriackiej. Wybór*, tłum. J. Hummel, wstęp S. Lichański, Warszawa 1973.

[32] F. Kafka, *Milczenie syren*, cyt. za: tamże, s. 18.

[33] „Cisza jest głosów – zbieraniem". C.K. Norwid, *Laur dojrzały*, [w:] *Pisma wszystkie*…, t. 2, s. 100.

wszystkie te dźwięki przybliżają milczenie. Ale i w naszych czterech ścianach możemy znaleźć takie dźwięki, które niosą ciszę: tykanie zegara, odgłos ekspresu do kawy. Nie musimy daleko szukać, by odnaleźć ciszę[34].

Bibliografia

Adamczyk K., *Między milczeniem a przymusem mówienia,* [w:] tegoż, *Dziennik jako wyzwanie*, Kraków 1994.

Adorano T. W., *Dialektyka negatywna*, tłum. i wstęp K. Krzemieniowa, Warszawa 1986.

Ajgi G., *Poezja – jako – Milczenie. Luźne notatki do tematu*, tłum. W. Woroszylski, „Arkusz" 1995, nr 1, s. 8 - 9.

Antas J., *O mechanizmach negowania,* Kraków 1991.

Balcerzan E., *Niewyrażalne czy nie wyrażone*, „Teksty Drugie" 1997, nr 3 (45).

Bartoszyński K., *Teoria miejsc niedookreślenia na tle Ingardenowskiego systemu filozoficznego,* [w:] *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*, pod red. M. Głowińskiego, Wrocław 1982.

Bilmes J., *Constituting silence: Life in the world of total meaning,* „Semiotica" 1994, nr 1/2 (98) [artykuł zawiera bibliografię rejestrującą opracowania w języku ang. poświęcone tematyce milczenia].

Buczyńska-Garewicz H., *„O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć",* [w:] *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*, pod red. M. Głowińskiego, Wrocław 1982.

Buczyńska-Garewicz H., *Milczenie i mowa filozofii*, Warszawa 1992.

Chiaromonte N., *Od milczenia do słów*, [w:] tegoż, *Granice duszy*, tłum. S. Kasprzysiak, wybór i oprac. S. Kasprzysiak i P. Kłoczkowski, Warszawa 1996.

Cieślikowscy T. i S., *Sacrum i maska czyli o wypowiadaniu niewypowiedzianego*, [w:] *Sacrum w literaturze*, pod red. J. Gotfryda, Lublin 1983.

[34] W. Stinissen, dz. cyt., s. 28.

Cieślikowska T., *Przemilczenie w prozie. Z kręgi teorii sugestii,* [w:] *O wartościowaniu w badaniach literackich*, pod red. S. Sawickiego, Lublin 1986.

Cieślikowska T., *Teoria sugestii. Wstęp do neantologii, czyli rzecz o quasi – recenzjach i quasi – przedmowach*, [w:] tejże, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa 1995.

Dauenhauer B., *Silence. The Phenomenon and its Ontological Significance,* Bloomington 1980.

Dąmbska I., *Milczenie jako wyraz i jako wartość*, „Roczniki Filozoficzne TN KUL", t. 11, z. 1.

Dąmbska I., *O funkcjach semiotycznych milczenia*, [w:] tejże, *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii*, Toruń 1975.

Drąg B., *Milczenie w strukturze dzieła literackiego*, „Ruch Literacki" 1991, z. 5.

Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka i in., Warszawa 1994.

Gadamer H.-G., *Czy poeci umilkną?* Warszawa 2000.

Galay J.-L., *Problemy dzieła fragmentarycznego: Valéry*, tłum. A. Labuda, „Pamiętnik Literacki" 1978, z. 4.

Grün A. OSB, *Prawo milczenia,* [w:] *Szkoła służby Pańskiej. Praca zbiorowa,* Tyniec 1982.

Grün A., *Potrzeba milczenia*, tłum. benedyktyni tynieccy, Kraków 1996.

Halloran S. H., *Język i absurd*, tłum. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki" 1979, nr 4.

Hałaś M., *Dobrodziejstwo ciszy*, „Życie Literackie" 1988, nr 51.

Handke R., *Milczenie jako sposób literackiej komunikacji*, [w:] tegoż, *Poetyka dzieła literackiego. Instrumenty lektury*, Warszawa 2008.

Hassan Ihab., *The Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett*, New York 1967.

Heidegger M., *Zamilknięcie*, [w:] tegoż, *Przyczynki do filozofii*, wstęp J. Mizera, tłum. J. Mizera, B. Baran, Kraków 1996.

Hilsbecher W., *Fragment o fragmencie,* [w:] *Tragizm, absurd i paradoks*, tłum. S. Błaut, wybór S. Lichańskiego, Warszawa 1972.

Janion M., *Dyptyk o Chateaubriandzie. II. Milczenie*, [w:] tejże, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001.

Jarząbek K., *Mimika jako element komunikacji międzyludzkiej*, „Studia Semiotyczne" 1993, t. 18.

Jaspers K., *Język,* [w:] tegoż, *Wybór pism*, tłum. D. Lachowska, A. Wołkowicz, Warszawa 1990.

Jastrzębska B., *Milczenie człowieka przenika w milczenie Boga. O poezji Anny Kamieńskiej*, „Topos" 2001, nr 6.

Jayne E., *Negative Poetics*, Iowa 1992.

Kalinowska M., *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989.

Kamela M., *Anielska mądrość przeciw diabelskiej inteligencji, czyli o milczeniu Mickiewicza wobec Słowackiego*, [w:] *Lustra historii. Rozprawy i eseje ofiarowane Profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej*, pod red. M. Kalinowskiej i E. Kiślak, Warszawa 1998, s. 99-105.

Kawyn S., *Milczenie Mickiewicza – poety w okresie towianizmu*, [w:] *Mickiewicz w oczach swoich współczesnych. Studia i szkice*, Kraków 1967.

Kluba A., *(Do)wolność niewyrażalności.* „Teksty Drugie" 1997, nr 3 /45/.

Kneblewski R. A., *Komunikacja werbalna i niewerbalna w aspekcie filozoficznym. Rozważania metodologiczne w kierunku teorii aktów komunikowania,* [w:] *Zagadnienia socjo- i psycholingwistyki*, pod red. A. Schaffa, Wrocław 1980, s. 237–249.

Korwin-Piotrowska D., *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych. Na przykładach z polskiej prozy współczesnej*, Kraków 2015.

Krajewska A., *Milczenie w dramacie*, „Teksty" 1978, nr 5.

Krassowski N., *Liryka rzeczy ostatecznych*, „Życie Literackie" 1980, nr 27.

Kuźma E., *O poetyce negatywnej*, [w:] *Poetyka bez granic*, pod red. W. Boleckiego, Warszawa 1995.

Linowska S., *O milczeniu w teatrze*, „Listy z Teatru" 1949, nr 3, s. 1-3.

Lissa Z., *O roli ciszy i pauzy w muzyce*, „Muzyka" 1960, z. 3-4, s. 12-42.

Literatura wobec niewyrażalnego, pod red. W. Boleckiego i E. Kuźmy, Warszawa 1998.

Lubicz-Zaleski Z. Lubicz, *Norwidowa poetyka i dialektyka milczenia,* [w:] *Norwid żywy*, pod red. W. Gunther, Londyn 1962.

Markiewicz H., *Problem miejsc niedookreślenia w dziele literackim,* [w:] tenże, *Przekroje i zbliżenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Warszawa 1976.

Markowski M.P., *O niewyrażalnym*, [w:] tegoż, *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999.

Martuszewska A., *Pozytywistyczna mowa ezopowa w kontekście literackich kategorii dotyczących milczenia i przemilczenia*, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 2.

Merton T., *Milczenie,* [w:] tegoż, *Nikt nie jest samotną wyspą*, tłum. M. Morstin-Górska, Poznań 1997.

Merton T., *W natarciu na niewypowiadane,* tłum. E.E. Nowakowska, Bydgoszcz 1997.

Michałowski P., *Cisza, miejsca niedookreślenia i graniczne stany słowa*, „Teksty Drugie" 1998, nr 6.

Mizińska J., *Słowo i milczenie,* [w:] tejże, *Sztuka prowadzenia sporów. Aksjologiczne przesłanki dialogu*, Lublin 1993.

Norwid C. K., *Milczenie*, [w:] *Pisma wybrane. Proza*, t. 4, Warszawa 1968.

Nowakowska M., *Komunikacja werbalna i niewerbalna jako język wielowymiarowy.* „Studia Semiotyczne" 1979, s. 181-196.

Nycz R., *„Wyrażanie niewyrażalnego" w literaturze nowoczesnej. Wybrane zagadnienia,* „Ruch Literacki" 1997, nr 3.

Nycz R., *Sylwy współczesne,* Kraków 1996.

Opat Zenkei Shibayama, *Milczenie kwiatu. Eseje zen*, tłum. B. i D. Stobieccy, Kraków 1998.

Orwell G., *Zabójcy słowa*, [w:] tegoż, *Eseje*, tłum. A. Husarska, Londyn 1985.

Panas W., *W kręgu metody semiotycznej*, Lublin 1989, s. 127-128.

Perspectives on Silence, D. Tannen and M. Saville-Troike (eds.), Norood – New Jersey 1985.

„Philosophy Today" 1983, *summer* (zeszyt w całości poświęcony problematyce różnych postaci milczenia).

Pisarkowa K., *O komunikatywnej funkcji przemilczenia*, „Zeszyty Prasoznawcze" 1986, nr 1.

Plutarch, *O gadulstwie*, [w:] tegoż, *Moralia. Wybór pism filozoficzno-popularnych*, tłum. i oprac. Z. Abramowiczówna, Wrocław 1954, BN II, nr 86.

Płuciennik J., *Figury niewyobrażalnego*, Kraków 2002.

Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1994, s. 74-92, 232-243.

Prokop J., *Młodopolska utopia pozakodowej komunikacji*, „Teksty" 1976, nr 2.

Prokop J., *Od retoryki nadmiaru do komunikacji bez słów,* [w:] tegoż, *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Warszawa 1978.

Przybylski R., *Milczenie i poezja*, [w:] tegoż, *Wszystko inne. Szkice o literaturze, sztuce i kulturze współczesnej*, Poznań 1994.

Przybylski R., *Uraz do mowy. Esej o milczeniu,* [w:] tegoż, *Pustelnicy i demony*, Kraków 1994.

Rokoszowa J., *Język a milczenie; Milczenie jako fakt językowy*, [w:] tejże, *Język,*

czas, milczenie, Kraków 1999 (tutaj bogata bibliografia na temat literatury poświęconej milczeniu, polskiej i obcej, s. 252-254).

Romaniuk K., *Spokój, milczenie i cisza według Biblii*, Warszawa 1993.

Simmel G., *Milczenie,* [w:] tegoż*, Socjologia*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1975.s. 437-441.

Skwarczyńska S., *Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego,* [w:] tejże, *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Łódź 1947.

Sobolewska A., *Poeci wobec niewyrażalnego*, „Twórczość" 1997, nr 9.

Sontag S., *The Aesthetics of Silence*, New York 1985.

Starobinski J., *Rousseau*, tłum. B. Mądra-Shallcross, Warszawa 1996 (tutaj rozdz. *Milczenie*, s. 220-227).

Steiner G., *Language and Silence*, New York 1967. Na j.pol. przetłumaczono fragment: *Język nie zapomina*, „Literatura" 1984, nr 11, tłum. M. Fabianowska.

Straszewska M., *O milczeniu i ciszy u Norwida*, „Przegląd Humanistyczny" 1964, nr 4.

Strauss L., *Prześladowanie i sztuka pisania,* [w:] tegoż*, Sokratejskie pytania*, wybrał i wstępem poprzedził P. Śpiewak, tłum. P. Maciejko, Warszawa 1998.

Śniatkowski S., *Milczenie i pauza w gramatyce nadawcy i odbiorcy: ujęcie lingwoedukacyjne*, Kraków 2002.

Trypućko J., *Norwidowskie „skąpstwo w mowie",* [w:] *Norwid żywy*, pod red. W. Gunther, Londyn 1962.

Turek A., *Cisza*, „W Drodze" 1999, nr 2 (306).

Valéry P., *Estetyka słowa. Szkice*, tłum. D. Eska, A. Frybesowa, wstęp M. Żurawski, Warszawa 1971.

Valéry P., *Rzeczy przemilczane. Z pism o sztuce*, wybór i tłum. J. Guze, Warszawa 1974.

Winniczuk L., *Milczenie jako element teatralny w dramacie starożytnym*, [w:] tejże, *Od starożytności do współczesności,* Warszawa 1981.

Wojda D., *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków 1996.

Zarębianka Z., *Świadectwo słowa... Rzecz o twórczości Anny Kamieńskiej*, Kraków 1993.

Zieniewicz A., *Różewicz – cisza wiersza*, „Poezja" 1982, nr 5/6.