

Fenomen ciszy w kontekście (nie tylko) literackim

Przełożył Miłosz Waligórski

W dzisiejszych dynamicznych, nieustannie przyspieszających, hektycznych wręcz czasach fenomenowi ciszy poświęca się niewiele uwagi. To zjawisko socjokulturowe stosunkowo rzadko pojawia się zarówno w dyskursie specjalistycznym, jak i – w jeszcze mniejszym stopniu – publicznym. Chociaż wydaje się, że mamy intuicyjną świadomość jego wartości (przeczuwamy nawet, że jest jedną z ważniejszych), to często w pełni przekonujemy się o niej dopiero wtedy, kiedy wyciszenia zaczyna nam brakować, kiedy zauważamy, że ktoś nam je zakłóca: ktoś raczej anonimowy niż konkretny, często niewidoczny, a jednak wszechobecny (i kiedy stwierdzamy, że tracimy zdolność ochrony swoich prywatnych miejsc, w których cisza ma uprzywilejowaną pozycję).

Chyba nie pomylę się, jeśli powiem, że wartość ciszy najbardziej doceniają artyści, mający świadomość znaczenia wejścia w milczenie i jego wpływu na twórczość oraz koncentrację. Wykazują silną potrzebę przestrzeni, w której, wyciszeni, zwróciliby się ku wewnętrznemu światu nasycenemu żywą imaginacją, zagłębialiby się w intymną, często wizualną rozmowę ze swoimi wyobrażeniami. O potrzebie takiej przestrzeni wiedział między innymi poeta Rainer Maria Rilke, który ciszę uważał za istotny komponent twórczości poetyckiej. Według niego właśnie dzięki ciszy słowa mogą w dziele „działać w całej szerokości i pełni znaczenia”; dopiero w ten sposób, przez ciszę i w ciszy da się „osiągnąć całkowite wyobrażenie pieśni życia”.

Friedrich Nietzsche, jeden z najbardziej poetyckich filozofów, przy okazji pisania aforyzmów stanowiących formę bardzo mu bliską, powiedział, że jest błędem mało błyskotliwego ducha, jeśli w milczeniu widzi jedynie niedokończoną myśl, zarodek, który się nie rozwinął, nie dojrzał... Milczenie może bowiem być środkiem uwypuklającym, nagłaśniającym, może być przestrzenią rezonowania, intensyfikacji słów, między którymi się rozprzestrzenia, miejscem koncentrowania się znaczeń. Takie milczenie, według Nietzschego, zmusza myśl do zatrzymania się w nadziei na pojawienie się czegoś cennego...

Milan Rúfus, poeta o wyjątkowej czułości języka, w kontekście twórczości artystycznej również przypisuje milczeniu duże znaczenie, a nawet, w niektórych sytuacjach, stawia je ponad słowami, jak na przykład w wierszu poświęconym Františkowi Halasowi, w którym pisze: „jedynie schody świątyni,/ jedynie schody świątyni to słowa./ Wysoko nad nimi jest milczenie./ Na jego progu, poeto, siedzi prawda...”. U Rúfusa cisza ma „straszną głębię”, nad nią się chodzi – albo raczej, żeby wyrazić to dokładniej – nad nią tylko wybrani mogą kroczyć „z poezją ku wielkości”.

Również młodsza o kilka dziesięcioleci, niestety dzisiaj już nieżyjąca, Margita Dobrovičová, w pewnym wierszu napisała w poetyce, moim zdaniem, bardzo bliskiej Růfusowskiej „Doskonalisz się w milczeniu... / Tak jak trawa w swoim falobyciu./ Jak świat bez imienia...”. Ile człowiek musi przeżyć, ile wierszy przeczytać i ile napisać, żeby poczuć potrzebę milczenia, żeby tęsknotę za jak najbardziej precyzyjnym słowem zastąpiła tęsknota za milczeniem albo żeby oba te pragnienia się przeplótły, oplątały ludzki czas i nadały mu sens: zmierzać do doskonałości słowa i równocześnie do doskonałości milczenia („...Życie się przelewa./ Nowa odmiana pszczoł./ Stonawy smak miodu./ Doskonalisz się w milczeniu...”).

Poezja gryzie się z hałasem, który najchętniej zdusiłby ją w zarodku. Jej współplemieńcem jest wyciszenie, poezja wynurza się z milczenia będącego nie rezygnacją ze słowa i martwym czasem, lecz okazją, żeby słowo spokojnie, bez popędzania dojrzało, wykrystalizowało się, żeby już oczyszczone, oczyszczająco zabrzmiało i zadziało. W milczeniu, według rumuńskiego filozofa Emila Ciorana, słowo subtelnie, mówić głośno (i do tego długo) znaczy, w jego rozumieniu, tracić poetyckość, składać ją na ołtarzu „antypoetyckiej przyczynowości”.

Choć na pierwszy rzut oka wydaje się to paradoksalne, również w dziedzinach sztuki, w których głównym „materiałem” są dźwięki, cisza znajduje uzasadnienie i uznanie. Jeśli wsłuchać się w eksperymentalne utwory Johna Cage’a, łatwo poczuć, jaką wartość przypisywał ten kompozytor ciszy jako przestrzeni dopuszczającej do siebie zewnętrzne sygnały dźwiękowe, ale równocześnie pozostawiającej miejsce wyobraźni słuchaczy i pociągającej (można by nawet powiedzieć: uwodzącej) ją właśnie swoją „pustką”. Według kompozytora, w muzyce „pisanej” mamy dwa rodzaje dźwięków: te, które są wyrażone w nutach, i te, których w zapisie nie ma; te „ciche” otwierają bramę do nowych (też dźwiękowych) możliwości. Cisza w takim rozumieniu nie występuje jako coś przeciwnego dźwiękom, ale jako tło, które pozwala im bardziej się wyeksponować, oraz jako ich uzupełnienie czy też miejsce dla kreatywności słuchaczy...

Kiedy stoimy przed znanym obrazem Malewicza, wabieni jego „pustką”, jego „plastyczną ciszą”, łapiemy się na tym, że to właśnie „pustka” rozwiązuje węzła naszej fantazji, uskrzydla ją, puszcza na szerokie wody interpretacji. Tak samo przed obrazem Georges’a Braque’a, pierwszym z cyklu *Atelier*, na którym przedstawione jest białe antyczne naczynie – może waza, może dzban – naczynie, tym razem delikatnie uduchowione, wyróżnia się na czarnym tle, którego nieokreśloność potencjalnie kryje w sobie nieskończoność kosmosu, pustkę i milczenie czekające na wypełnienie.



Żeby jednak zostać przy literaturze, sztuce mi najbliższej, wspomnę na przykład angielską powieściopisarkę i eseistkę Virginię Woolf, która w swoich tekstach, jeśli dobrze zrozumiałam, specjalnie, a nawet programowo poświęciła ciszy (milczeniu, przerywaniu, pauzom) niemało miejsca, uszczelniła nią symboliczny porządek słów, włączyła

do narracji, przy czym nie traktowała jej jako synonimu „nieobecności” czy „opustoszenia”, lecz wręcz przeciwnie, jako specyficzną formę przedstawienia i to nie byle czego, bo „obecności Bytu”.

W jej prozie milczenie stanowi pełnowartościową część zdania. Za pośrednictwem ciszy jako metody komunikacji pisarka charakteryzuje swoje postaci dobitniej niż przez opis ich cech zewnętrznych. Dzięki ciszy (zawieszeniu dialogu, gestom czy spojrzonom zastępującym słowa, pomysłowym układom znaków interpunkcyjnych) postaci Woolf porozumiewają się lepiej niż przy użyciu słów, stosując nowy typ komunikacji, oczywiście w żadnym stopniu nie mniej wartościowej niż werbalna. Bohaterowie często zwracają uwagę na to, że „nie dało się nic powiedzieć”, ewentualnie, że „wiele rzeczy zostało niedopowiedzianych”. Na przykład Orlando, protagonistka powieści o tej samej nazwie, stopniowo uświadamia sobie, że rozmawiać można także bez słów, przecież w końcu „tego, co jest naprawdę poetyckie, nie da się wyrazić słowami”. W ten sposób pojawia się wprawdzie na pozór puste miejsce, jednak „należy odczytywać [je] jako napiętą przestrzeń na granicy pęknięcia”. Albo inna postać, artystka Lily Briscoe z powieści Woolf pod tytułem *Do latarni morskiej*, stwierdza, że słowa „tylko nadgryzają myśl, rozbijają ją i nic nie mówią...”. Główna bohaterka, pełna pragnienia, by przetopić w słowa treść własnych myśli i uczuć, dochodzi do wniosku, że właściwie nic istotnego nie da się wyrazić, ponieważ „słowa rozpraszają się i mijają cel...”. Zdaje sobie sprawę, że myśli i uczucia nieraz uginają się pod ciężarem niejasnego słowa, tracą swoje wyraźne kontury, rozplývają się... Słowami możemy mierzyć, ale do tego, co chcemy osiągnąć, często docieramy innymi ścieżkami, takimi, które łagodnie się wiją, po cichutku kluczą za słowami albo między nimi i wydaje mi się, że w ten sposób, na drodze choćby tymczasowego przymierza z ciszą, można dojść do najdelikatniejszych, wyjątkowo ważnych celów.

Pozwoliłam sobie na przywołanie mojej ulubionej pisarki, gdyż odwołując się do jej tekstów, moglibyśmy odbyć badawczą podróż przez różne odmiany ciszy, wśród wielorakich figur milczenia (cichości), obdarzonych ponadprzeciętną siłą wyrazu. Jednak Woolf zdecydowanie nie jest jedyną autorką, która w tekstach przynajmniej od czasu do czasu kompetencję komunikacyjną przenosi z języka werbalnego na język ciszy.

Chyba najbardziej znanym przypadkiem w literaturze światowej, gdzie milczenie postaci mówi o wiele więcej niż jakakolwiek wypowiedź słowna, jest *Legenda o Wielkim Inkwizytorze* będąca częścią (i, zdaje się, jej apogeum) ostatniej powieści Fiodora Michajłowicza Dostojewskiego pod tytułem *Bracia Karamazow*. Jak na to zwraca uwagę w swojej monografii o *Zorze Jesenskiej*, wybitnej tłumaczce z języka rosyjskiego, Eva Maliti-Fraňová, w dialogu głównych bohaterów *Legendy... – Inkwizytora i Chrystusa* – pisarz odgrywa dramat poszukiwań kompromisów między dwiema zasadami, dwiema koncepcjami człowieka i świata, dwiema przeciwnymi interpretacjami wolności, miłości, przeznaczenia i autorytetu. Dialog ten staje się monologiem Inkwizytora, ponieważ Dostojewski cały czas stawia Chrystusa w pozycji milczącego słuchacza: to, że Jezus jako symbol miłości i wolności w ogóle nie przemawia, na pewno nie oznacza pasywnej rezygnacji, jego milczenie możemy rozumieć jako gest głębokiego skupienia na słowach

przeciwnika, jako wyraz nader empatycznego wniknięcia w jego myśli, ale równocześnie jako dowód świadomości, że argumenty obalające przekonanie Inkwizytora nie mogą być sformułowane w postaci słów. W tej sytuacji przegląda się również historyczne doświadczenie ludzkości, która w końcu nie wykorzystuje okazji utożsamienia się z ideami głoszonymi przez Jezusa i zamiast tego skłania się ku jego wrogom...

Dostojewski chce w powieści wprowadzić gradację, nazwijmy to, monologicznej dialogiczności spotkania – Chrystus bardzo dobrze znający rzeczywistość zostaje pozornie bierny i reaguje milczeniem, a na końcu, nadal będąc wiernym ciszy, składa pocatunek – wykonuje gest, który według Pawła Florenskiego, czołowego rosyjskiego myśliciela religijnego, można uważać za najwyższy duchowo-cieleśny przejaw ziemskiej i niebiańskiej miłości.

Niewątpliwie to nie przypadek, lecz dobrze przemyślany zamysł autora, że „drugim głosem” w *Legendzie*... jest znaczące (a według mnie także naddające znaczeń) milczenie Chrystusa. We wspomnianej książce Eva Maliti-Fraňová daje inne możliwe wyjaśnienie tej sekwencji – według niej Dostojewski „świętemu głosowi Jezusa nadaje znamię tabu”, potwierdzeniem tej tezy ma być to, że sam autor nie wymawia imienia Jezusa nadaremno i tabuizuje je, zastępując najczęściej zaimkami osobowymi. Zresztą między oboma podejściami interpretacyjnymi nie ma w zasadzie różnicy, w obu przypadkach milczeniu przypisywane jest działanie znaczeniowótórcze, w obu dane zjawisko jest postrzegane jako wartościowa alternatywa wobec wypowiedzi werbalnej.

Z fenomenem milczenia (ciszy) i jego najróżniejszymi realizacjami możemy się spotkać również w literaturze współczesnej. Dla odmiany skupmy uwagę ponownie na poezji. I tak, na przykład w wierszu wenezuelskiego poety Eugenio Montejo, punkt kulminacyjny koguciego śpiewu jest przedstawiony na tle powrotu „spójnej ciszy”, w której sam śpiew pozostaje obok, rozproszony w cieniu powietrza, i czeka, żeby w tym kontraście móc w końcu zabrzmieć jeszcze sugestyniej. Również od tego poety dowiadujemy się, co zresztą sami jesteśmy w stanie przeczuć – już nie tak bardzo zaskoczeni, gdyż pouczeni Ráfusowską wizją prawdy sytuującej się na progu milczenia – dowiadujemy się, że poezja zabierająca głos z powodu bólu świata „niczego nie wymaga, nawet słów...”. Słowa zostają podane w wątpliwość, ulegają dewaluacji – szczególnie wtedy, kiedy wydają się wyłącznymi pośrednikami naszych myśli i jedynymi emisariuszami naszych emocji.

„Milczenie jest momentem języka” – napisał Jean-Paul Sartre w znanym eseju o literaturze, nie lokował więc ciszy w sferze poza językiem czy też w jakiejś opozycji wobec niego, ale bezpośrednio w nim, jako jego część, jego błysk, ułamek, chwilę – być może potrzebną na wydech, ponowne rozważenie tego, co już zostało wypowiedziane, choć nie na drodze negacji, a przeciwnie –po to, by umożliwić pogłębienie się znaczeń. To moment dojrzewania myśli, spokojne oczekiwanie na wykrystalizowanie się konturów wewnętrznego obrazu i przygotowanie go do wypowiedalności, a również chwila uzupełniania tego, co już zostało albo dopiero zostanie powiedziane.

(Milczenie jako moment języka, nie jako jego zewnętrzne tło, ale wewnętrzny, integralny komponent niosący znaczenie i znaczeń dodający).

Inklinację do ciszy jako ważnego elementu tekstu można zauważyć także w twórczości najbardziej znanej przedstawicielki literatury afroamerykańskiej, laureatki Nagrody Nobla w dziedzinie literatury z 1993 roku, Toni Morrison. W jej powieściach znajdujemy „ciche” pasáže, fragmenty z przerwami i „pustką”, które tworzą przestrzeń dla interpretacji. Jak podaje Katarína Feřková, autorka monografii *Nie/miłości matek i córek*, poświęconej tej godnej uwagi, a u nas wciąż jeszcze za mało znanej prozajczce, do charakterystycznych cech tekstów Morrison należy fragmentaryzacja opowieści i otwartość zakończeń. Są to elementy, które zakładają przygotowanie do czytania, zdolność dopowiadania sobie historii, tworzenia szerokich skal interpretacyjnych. Również sama pisarka w eseju *Memory, Creation and Writing*, w którym tłumaczy podstawowe zasady swojej twórczości, wspomina te cechy, a ich użycie uzasadnia w ten sposób, że fragmentaryzacja i otwartość zostawiają czytelnikowi możliwość wzbogacenia tekstu o własne emocje, kolory i dźwięki. „Mój język musi zawierać puste miejsca i pęknięcia”, mówi pisarka, te pęknięcia potrzebne są po to, żeby odbiorca mógł wejść w tekst. Jak widać, „pustka” również u niej oznacza potencjał, szansę kreatywnego dookreślenia się tekstu w wyobraźni czytelnika i równocześnie okazję do czytelniczej samorealizacji.

To, co przynajmniej na pierwszy rzut oka wygląda jak paradoks, to właśnie wyostrezenie spojrzenia na zjawisko ciszy: cisza, w rozumieniu wielu artystów, nie stoi w sprzeczności z elementami „głośnymi”, słyszalnymi; cisza nie musi oznaczać negacji głosu, negacji „obecności”, wręcz przeciwnie, można w niej znaleźć miejsca z ogromnym potencjałem twórczym, z niezmiernymi źródłami energii, która się zbiera i oczyszcza z hałasu; dopiero później, po takim oczyszczeniu możliwy jest wybuch kreatywności i samowyzwolenia. Nie powinno więc dziwić, że tam, gdzie sztuka pragnie wypowiedzieć się na temat „absolutnej obecności Bytu”, na temat całościowości i kompletności wszystkich jego momentów, tam, gdzie chce uchwycić „paruzję” (czy też „obecność”, „nadejście”, odnoszące się do sfery sakralnej, ale i świeckiej), jak to już zresztą na przestrzeni dziejów w przypadku wielkich artystów bywało, tam sięga często po specyficzne „figury ciszy/ pustki”, po „strefy milczenia”, jako po efektywne środki wyrazu, znaczeniowótórcze elementy tekstu literackiego, dzieła muzycznego czy jakiegokolwiek innego.



Nie dziwi również to, że o problemach z (nie)opisywalnością świata wiedzą coś również filozofowie, którzy – podobnie jak literaci – pieczołowicie rozważają możliwości słowa, analizują je z różnych punktów widzenia, przez lupy precyzyjnych aparatów teoretycznych oceniają jego mocne i słabe strony. Możliwości słowa poszukiwanego, ale i takiego, które już zabrzmiało w formie pisanej bądź ustnej i teraz czeka, czy ktoś się na nie zdecyduje, zechce je sobie przyswoić i zrozumieć.

Kruchość granicy między wyrażonym (napisanym, powiedzianym) a rozumianym, między jasnością a nieokreślonością wypowiedzianego przyciąga uwagę filozofów od dawna po dziś dzień – starczy wspomnieć Platona, który ustami Sokratesa w dialogu

Faidros mówi o „godnym” czy „dostojnym” milczeniu (napisanych już) tekstów, one milczą, nie wiedząc, do kogo mają się zwrócić, a do kogo nie.

Myśli Sokratesa znajdują swoją kontynuację również dzisiaj. Na przestrzeni dziejów między doświadczeniami z tekstem, jakkolwiek uwarunkowanymi duchem epoki, istnieje pewne pokrewieństwo, które frapuje teoretyków i samych autorów. O tautologicznym milczeniu tekstu pisze współczesny filozof rumuński Gabriel Liiceanu i rozumie je jako nieśmiałość oraz bezbronność książek, czekających na tego, kto je otworzy. Milczenie książek i milczenie autorów, „dostojne”, „godne”, przede wszystkim jednak pełne nadziei, że nie będzie definitywnie skazane na wieczność, osamotnione i niewykorzystane, a stanie się nowym początkiem, nowym wejściem do świata znaczeń, nową możliwością nadawania sensów... Uzupełniając ten wątek, można jeszcze powiedzieć, że to, czy dzieła przemówią, a jeśli tak, to jak, zależy od tego, kto wychodzi im naprzeciw; odczytywanie milczących książek jest uwarunkowane kontekstem, w którym się znajdują, oraz szansami odbioru, stanem źródła percepcji (jak to nazywał słowacki filozof Igor Hrušovský, który wiele uwagi poświęcił badaniu stosunku filozofii i sztuki, szczególnie muzyki i literatury). W każdym razie ich „milczenie” jest okazją do objawienia niewypowiedzianego oraz wyzwaniem do wsłuchiwania się w „ciszę”, zgłębiania jej tajemników, rozwiązywania jej zagadek i odkrywania zakodowanych w niej znaczeń.

Sceptycyzm wobec skuteczności mowy charakteryzuje myślenie nie tylko antycznych sceptyków, lecz także filozofów nowożytnych – Sorena Kierkegarda, Jacques’a Derridy czy Michela Foucaulta. George Steiner, czołowy, aczkolwiek u nas mniej znany współczesny filozof twierdzi, że całość ludzkiej produkcji językowej można podzielić na dwie grupy: jednostki słyszalne i niesłyszalne, głośne i bezgłośne. Ludzie generują oba te rodzaje leksykalne i składniowe i oba stosują do wyrażania swoich myśli, uczuć, zamiarów, pragnień, traktując je na równi: głośność przeplata się z bezgłośnością, słowa z milczeniem, wzajemnie się wspierają i na siebie oddziałują.

Thomas Mann, przy okazji wypowiedzi o swoim rodaku Arthurze Schopenhauerze, stwierdził, że prawda musi być możliwa do przyjęcia, a za jej główne kryterium uznał to, że „nie daje się wyrazić dosłownie”. Także w przypadku Schopenhauera nie są, według Manna, najważniejsze słowa. Równie dobrze mogłyby brzmieć inaczej, a i tak zachowałyby prawdziwe emocjonalne sedno. W opinii Manna pod pojęciem prawdy kryje się bowiem przede wszystkim szczerść, a nie to, że książka Schopenhauera koniecznie musi zawierać i zapośredniczać prawdę.

Co więcej, jeden z filozofów radzi, żeby w niektórych przypadkach uciec w zupełne milczenie – albo inaczej: to, czego się nie da powiedzieć, wyrazić milczeniem. Takiej Wittgensteinowskiej deklaracji milczenia (analogicznego do „ciszy”/„pustki” w sztukach plastycznych i muzyce) nie należy oczywiście traktować (jedynie) jako przejawu rezygnacji z języka werbalnego, ale jako wyraz szacunku wobec „ciszy” niosącej ratunek tam, gdzie możliwości języka osiągają swoją granicę.

Wróćmy jeszcze na chwilę do Sokratejskiego „milczenia” tekstu, które nie tylko warunkuje jego istnienie, lecz także stanowi punkt wyjścia do interpretacji: tekst pozbawiony

„szczelin ciszy” nie jest atrakcyjny dla odbiorcy, gdyż ten pragnie znajdować nowe znaczenia, twórco (swoją inwencją, na podstawie własnych doświadczeń z językiem) nadawać dziełu ostateczny kształt oraz po swoim je dookreślać; „wyseпки ciszy” i oczekiwanie znaczenia zakłętę w tekście sprawiają, że interpretacja jest w ogóle możliwa. Jak mówi Günter Figal, interpretowanie istnieje wyłącznie dzięki „milczeniu” tekstów, to ono jest źródłem interpretacji; sens jednoznacznie podany i od razu ujawniony nie potrzebowałby żadnego tłumaczenia i straciłby jakąkolwiek atrakcyjność dla czytelnika.

W „milczeniu” tekstu spotykają się dwa momenty, o których, wychodząc z filozofii hermeneutycznej, mówił Hans-Georg Gadamer. Są to: moment zobowiązania wobec tekstu oraz moment swobody, z punktu widzenia interpretacji ich funkcjonowanie jest zasadne właśnie we wzajemnym powiązaniu. Bez „wyseppek ciszy/milczenia” tekst nie oferowałby żadnej wolności odbiorcy (oczywiście mowa o wolności w granicach danego dzieła) i uniemożliwiłby powstanie całego szeregu inspirujących odczytań; z drugiej strony, gdyby tekst jedynie „milczał”, proces interpretacji rozplynąłby się w absolutnej nieokreśloności, straciłby rację bytu i w zasadzie tekst przestałby istnieć.

„Milczenie tekstu” odgrywa motywującą rolę w stosunku do odbiorcy, jest to milczenie „relacyjne”, które czeka na interakcję, prowokuje do niej i w niej ożywa. W tym duchu można odczytywać również słowa urugwajskiego pisarza i wirtuoza fortepianu, Felisberta Hernández, wypowiadającego się w jednym ze swoich opowiadań na temat aktywnej natury zjawiska ciszy w muzyce za pomocą sugestywnej metafory. Według niego cisza chętnie słuchała muzyki, wychwytywała nawet jej najodleglejsze drżenia, jej wnioski rodziły się długo, ale kiedy nabierała pewności, wtrącała się między dźwięki. Za pośrednictwem tej metafory Hernández opisuje także charakter owego zapowiadanego interweniowania w muzykę, mówiąc dalej, że cisza „spaceruje między tonami jak kotka z długim czarnym ogonem i rozbudza w nich zamiary...”.

Po metaforę sięga również Walter Benjamin, próbując uchwycić siłę nie(do)powiedzenia – *die wolkige Stelle*, jak nazywa ją niemiecki filozof, zmętniałe miejsce w tekście, przesłonięte oparami mgły, niepewnością, pozbawione jednoznacznych sensów. Miejsce, gdzie zupełnie nieoczekiwanie wytryskują znaczenia niepojęte, słowami nie dające się wyrazić, niosące ze sobą zagadkowy powab pustki i milczenia. Miejsce, w którym tajemnica objawia się poprzez wskazanie urywka wypowiedzi i wyłączenie go z całości – dodaje literaturoznawczyni Françoise Susini-Anastopoulos. (Właściwie, kiedy spojrzeć na sprawę w ten sposób, fragment, który może tak niesamowicie oddziaływać, w pewnym sensie również jest milczeniem, wyciszeniem; dzięki niemu otwiera się przestrzeń dla wyobraźni, dla snów o nieosiągalnej pełni, o przynależności części do całości, będącej jej warunkiem, gdyby nie istniała bowiem całość, nie można byłoby mówić o fragmencie). Powołując się na wybitnego osiemnastowiecznego niemieckiego naukowca i aforystę Georga Christoha Lichtenberga, autorka mówi o możliwości interpretacji milczenia (w sensie wstrzymywania słów) jako próby dania słowom i rzeczom szansy istnienia w nierozrzedzonej formie.

Również według Françoise Susini-Anastopoulos można uznać, że istnieje *milczenie o Obecności* oraz *milczenie o Absencji*, czyli, innymi słowy, milczenie wynikające

z nadmiaru i milczenie wynikające z niedoboru. Chodzi o „pełne milczenie” niebędące wyrazem kryzysu czy nieobecności sensu, a równowartościowym obszarem potencjalności, zawieszeniem, próżnią urodzającą w byt. Takie niepuste milczenie pozwala wyraźniej zabrzmieć wypowiedzianemu, zwielokrotnia jego intensywność, jest swego rodzaju przygotowaniem, katarską przestrzenią dokonania się sensu. Musi to jednak być milczenie dobrowolne, nienarzucone z zewnątrz. Znamy bowiem z historii wiele przypadków innego milczenia, milczenia przymusowego, narzuconego na podstawie różnych kryteriów (które mogłyby stanowić temat kolejnego, zresztą zupełnie odmiennego eseju) zamknięcia, świadomego wyparcia wybranych głosów poza społeczną słyszalność.

Wróć teraz do wspomnianej już myśli, że niezależnie, czy mamy do czynienia z dziełem muzycznym, literackim czy jakimkolwiek innym, nie ma sensu traktowanie obecnej w nim ciszy jako czynnika aktywizującego i inspirującego, jeśli ta cisza ma swoje źródło w sytuacji, kiedy dane dzieło nie podlega żadnym interpretacjom ani interakcjom, że jest wyłączone z kontaktu z odbiorcami. To oczywiście, że jedynie oni mogą, a nawet powinni odczytywać intencje zawarte w dziele, wypełniać je coraz to nowymi treściami zależnymi w dużej mierze od nich samych, od ich własnych „intencji”.



„Milczenie” można postrzegać jako specyficzny rodzaj wyzwania, próbę nawiązania kontaktu, przykucia uwagi, i to nie tylko jak we wspomnianym wyżej przypadku, kiedy funkcjonuje ono jako środek przygotowawczy do planowanego aktu twórczego odbioru, lecz także w obszarze poza sztuką – na przykład jako sposób oderwania się od świata zewnętrznego i maksymalnej koncentracji na „czystym”, wewnętrznym przeżywaniu doświadczenia religijnego.

Nie trzeba chyba podkreślać, jakie miejsce zajmuje i jakie zadania pełni milczenie/cisza w sferach *sacrum*: jest podstawą zarówno wschodniej medytacji, jak i zachodniej kontemplacji, bez ciszy jako ważnego elementu strukturyzacji czy rytmizacji (na przykład w formie przerw bądź powtórzeń w pieśniach, modlitwach czy kazaniach) nie można wyobrazić sobie nie tylko żadnych intymnych, religijnych przeżyć, lecz także „oficjalnych” obrzędów kościelnych. Sama modlitwa jako specyficzny sposób komunikacji z Absolutem stanowi – jak przekonują teologowie – jedność czynu i słowa, wypowiedzi werbalnej i niewerbalnej (bezgłosnej, cichej). Podczas gdy słowo reprezentuje osobistą mowę człowieka skierowaną do Boga, „działaniowa” część modlitwy opiera się na połączeniu z Bogiem za pomocą różnych wypowiedzi bezsłownych (takich jak na przykład ofiara, taniec, gest, postawa, spojrzenie, ułożenie rąk, mowa ciała) wykonywanych w ciszy, w milczącym skupieniu.



Francuska filozofka Simone Weil w swoich esejach analizuje zjawisko ciszy w powiązaniu z doświadczeniem religijnym (rozmową z Bogiem) oraz komunikacją międzyludzką, w której cisza jest bardzo ważna, ponieważ warunkuje umiejętność koncentrowania się

na wypowiedzi drugiej osoby. Przede wszystkim jednak, sytuując swoje rozważania w sferze słowa Bożego, mówi o ciszy wiecznej, którą może usłyszeć tylko ten, kto umie nie tylko słuchać, lecz także kochać. W przeciwieństwie do ludzi komunikujących się dźwiękowo „słowem Boga jest cisza”, według filozofki, wypowiedź Boga nie może być „niczym innym, jak tylko milczeniem...”, słowa byłyby bowiem dla Niego za małe, niewystarczające.

Ten rodzaj ciszy Simone Weil łączy z wyobrażeniem harmonii idealnej. Odwołuje się przy tej okazji między innymi do pitagorejczyków, którzy tę harmonię osiągnęli „za pośrednictwem bezgranicznej ciszy okalającej gwiazdy”. „W świecie doczesnym przeznaczeniem jest wibrująca Boska cisza”, podaje Weil i dodaje, że „nasza dusza nieustannie hałasuje, ale jest w niej jeden punkt, którego nigdy nie słyszymy. Cisza. Kiedy Boska cisza wstępuje do duszy, przenika ją i zespala ze skrycie w nas obecną ciszą...”. Wtedy, zgodnie ze słowami Weil, „jak przepołowiony owoc” otwiera się przed nami kosmos, a my możemy go oglądać „z punktu poza nim”.

Fenomen ciszy jako części doświadczenia religijnego najlepiej widoczny jest w mistycyzmie. W ramach jego różnych nurtów wytworzył się specyficzny stosunek do języka, naznaczony przede wszystkim brakiem zaufania do jego umiejętności adekwatnego ujęcia głębi i autentyczności mistycznego przeżycia. To bardzo osobliwe doświadczenie, związane z intymnym doznaniem tajemnicy, z reguły wymyka się jakiegokolwiek siatce pojęć, niezależnie czy buddyjskich, taoistycznych, kabalistycznych, czy właściwych Upaniszadom. Nawet jeśli poszczególne nurty mistycyzmu różnią się koncepcją ontologiczną (wyobrażeniem i rozumieniem bytu), w stosunku do języka i językowych możliwości wyrażania doznań mistycznych są do siebie bardzo podobne – głównie łączy je sceptycyzm wobec kompetencji języka jako medium pośredniczącego. (Nierzadko mamy do czynienia z wtórnym przepisywaniem obrazów towarzyszących przeżyciu mistycznemu bądź „widzeniu”. Problematyczność takiego „przepisywania” sugestywnie przedstawia w swoich dziełach średniowieczna mistyczka, pisarka i kompozytorka Hildegarda z Bingen, która własne obrazowe objawienia przekłada na język werbalny, równocześnie wskazując możliwe nieścisłości i odstępstwa od prawdy takiego „przekładu”). Wśród mistyków powszechne jest to, że starając się opisać swoje doświadczenia, napotykają na twarde, nieprzepuszczalny opór słów. Nie dziwi zatem podobieństwo licznych wniosków, że przeżycia mistyczne kaleczą się czy nawet definitywnie rozbijają o kanciaste krawędzie słów. Mistycy uświadamiają sobie – i tym samym stają się współbraćmi artystów – „językową niedostateczność” w stosunku do zmysłowo i emocjonalnie doznawanej rzeczywistości. Jak podaje w swoich relacjach wielu z nich, bez względu na różnice między poszczególnymi wyznaniem, przeżyć nie da się przełożyć na zwykły język i dlatego nie pozostaje nic innego jak ucieczka poza rozum i poza słowa, która może przybrać formę milczenia/ciszy. Innym wyjściem jest posłużenie się obrazem, wizjami zastępującymi wypowiedzi skazane na niepowodzenie z powodu wymykających się werbalizowaniu ekstatycznych widzeń. Dodam jedynie, że tę obrazowość wizji bardzo wysoko ocenia współczesna feministyczna epistemologia, która stara się wyeksponować rolę pozaracjonalnych elementów w procesie poznania. Akcentując wizualny (niewerbalny) aspekt

poznania, rehabilituje się zmysłowość i, jak na to wskazuje Manon Andreas-Grisebach, możliwe staje się wyjście poza utarte w tradycyjnej filozofii przekonanie o dualistycznym podziale na racjonalistyczne i sensualistyczne traktowanie epistemologii. Tego typu przełom czy dekonstrukcja wspomnianej dwoistości stanowi jeden z głównych celów feministycznej teorii poznania. Oczywiście nie zamierza ona zastępować logicznego dyskursu sensualnym obrazowaniem, pragnie jedynie zachwiać jego samowładztwo i przybliżyć się do pełni poznania.



Kosmiczny wymiar ciszy, silnie obecny w rozważaniach metafizycznych czy teologicznych, występuje również u poetów. Przyjrzyjmy się znowu Milanowi Rúfusowi. Ze szlachetnością, ponadczasowością i nieskończonością jako atrybutami ciszy mamy do czynienia w innym jego wierszu, w którym kreśli obraz spotkania na powierzchni morza odwiecznej podniosłości z milczeniem i porównuje je do „żaren starych Bożych młynów”. W rozumieniu poety cisza – co zresztą zostało już zasugerowane – nie jest żadnym niepłodnym i wyeksploatowanym miejscem bez dynamicznego potencjału, nawet jeśli w przypadku niektórych jego wierszy symbolizuje śmierć, spełnienie i wieczny spokój, to często jest także przedstawiana jako przerwa, szczelina, przez którą „wdziera się życie”, jak pęknięcie, przez które czerpie się siłę i niezbędną równowagę.

Może to nie przypadek, że u innego słowackiego poety, bliskiego przyjaciela Rúfusa, również pojawia się motyw ciszy, czasem przedstawianej jako bierno zjawisko stanowiące przeciwwagę wobec aktywnego życia, innym razem jako środek życia, w którym człowiek może odpocząć sam ze sobą. Pavol Strauss, ponieważ o nim mowa, wielokrotnie powtarza, że „rzeczy istotne niełatwo wyrazić językiem” i że „we wszystkim tyle jest niewypowiedzianego...”, przede wszystkim w bólu, wielkich uczuciach czy głębokim poznaniu. Również w poetyckiej i eseistycznej twórczości Straussa zjawisko ciszy nabiera wymiaru kosmicznego, poeta odczuwa ją jako „niedająca się zrozumieć mówienie kosmosu do siebie”, tej kosmicznej ciszy nie postrzega jednak jako czegoś obojętnego na ludzkie życie, przeciwnie, uważa, że ta cisza jest ciszą, która „pochyla się także nad nami”. Mária Bátorová, autorka monografii o Straussie, zwraca uwagę, że dla tego autora przestrzeń ciszy i milczenia ma nie tylko wymiar kosmiczny, lecz także, podobnie jak u Saint-Exupéry’ego, stanowi obszar osobistego uniwersum. U Straussa pojawia się „żyjąca cisza...”, co można interpretować tak, że poeta wybrał „ciszę” na symbol swojego przeżywania albo że własne życie prowadził w cieniu jej autorytetu. Ciszę sytuuje w punkcie początkowym oraz przełomowym życia, ponieważ jest przekonany, że „wszystko, co czyni życie wielkim, powstaje w człowieku z i dzięki ciszy”. Także słowo nabiera wielkości z tego powodu, że graniczy z nieskończoną ciszą, na której „wszystko polega”, chociaż, według poety, największą siłę posiada słowo, które nie zostało jeszcze wypowiedziane. Poszukiwanie słowa niesie ze sobą zawsze to samo ryzyko, gdyż nigdy nie mamy i nie możemy mieć pewności, że sięgamy akurat po to właściwe. Tę niepewność i uczucie możliwej pomyłki, a nawet zdrady poeta porównuje do wrażenia „bycia po fałszywej stronie rzeczywistości”, dodając, że takie uczucie

pojawia się w twórcy wtedy, kiedy „przechodzi z przestrzeni milczenia” w przestrzeń słów. Cisza tworzy więc swego rodzaju niematerialny przedsiomek czy, innymi słowy, czasoprzestrzeń przygotowań, oczyszczającego oczekiwania prowadzącego do katharsis, po którym zaczyna się prawdziwa modlitwa, prawdziwe doświadczenie piękna sztuki – bądź to poezji, bądź muzyki, którą zresztą Strauss z miłością czynnie się zajmował. Dlatego nie dziwi sytuacja, kiedy, doceniając wartość tych wyciszonych przestrzeni, mówi on o wielkich poetach (Wergiliusz, Rilke, Hermann Broch, Halas czy Rófus) jako o „wielkich emisariuszach nieskończoności ciszy”, czym wyraża dla nich uznanie najwyższe z możliwych.

Według Márii Bátorovej, kategoria ciszy u Pavla Straussa ma ściśle chrześcijański wymiar, symbolizuje przyjęcie drogi pokory i uniżoności. Literaturoznawczynie wyraża w monografii przekonanie, że dla poety cisza nie jest tylko motywem, lecz także warunkiem jego duchowej głębi i fizycznej egzystencji. Według tej autorki, fenomen ciszy charakteryzuje całą słowacką twórczość duchową (podaje przykład Janka Silana), wydaje się jednak, że jest obecny w szerszym zakresie, nie tylko w ramach wspomnianego nurtu.

Mila Haugová, jedna z najwybitniejszych współczesnych słowackich poetek, wspomina „ból przenikający milczenie” i postuluje konieczność dopuszczenia go do głosu, twierdząc, że ból wydarty z ciszy jest punktem wyjścia do powstania wiersza. Tego typu rozważania prowadzą do wniosku, że spojrzenie na całą (słowacką i światową) twórczość literacką przez pryzmat fenomenu ciszy jako wątku i nośnej zasady narracyjnej pomogłoby odkryć różnorakie niuanse tego zjawiska oraz liczne, dotychczas nieprzebadane aspekty i wzajemne relacje między tekstami literackimi (...).



W rozwoju historycznym cisza miała różnoraki status, jej absencja albo wyraźna obecność zawsze stanowiły o charakterze społeczeństwa. Współcześnie dominuje zorganizowany dźwięk czy nawet hałas, jakby to on miał świadczyć o żywotności danej grupy, jakby właśnie przez niego objawiał się jej energetyczny potencjał oraz ekstensywność i intensywność przeżywanego przez nią świata.

Współczesne społeczeństwo (mam na myśli przede wszystkim drugą połowę XX i początek XXI wieku) można nazwać społeczeństwem dynamicznym, ale także głośnym i rozkrzyczanym społeczeństwem dźwięku czy wręcz hałasu. Jest to zatem nie tylko społeczeństwo obrazu (wizualizacji), lecz także głosu, dźwięku i huku, stanowiących dla niego nie odległe tło, lecz dominującą cechą charakteru (można by nazwać je społeczeństwem „wzmoczonej akustyki”).

Jeśli się nie mylę, Pierre Bourdieu przypominał dawne „*Esse est percipi*” (być znaczy być postrzeganym) Berkeley’a – tezę, która znowu staje się aktualna i przechodzi z poziomu spekulacji filozoficznej do poziomu autentycznego przeżycia albo działania. Kto nie jest regularnie zauważany w formie obrazu czy dźwięku (za pośrednictwem mediów), ten jakby nie istnieje, gdyż jest nieobecny w przestrzeni społecznej. Bez względu na starania, by zaistnieć, pokazać się, za wszelką cenę stać się widzianym i słyszonym,

są podstawą tego, żeby w ogóle poczuć się wartościowym, nabrać w swoich oczach znaczenia, dostając się do świadomości innych, nadać sens życiu.



Daleki hałas, nie taki intensywny i natarczywy, jakiego doświadczamy dzisiaj, niepokoił wspomnianego już Arthura Schopenhauera, który w swoich dziełach poświęcił mu szczególną uwagę, uważając go za fenomen bardzo negatywnie, otępiająco czy wręcz destruktywnie oddziałujący na osobowość i czyniąc z niego jedno z kryteriów oceniania ludzi. Według Schopenhauera ludzie myślący i uduchowieni nie znoszą hałasu, ponieważ przerywa on strumień ich myśli i paraliżuje je. Filozof przywołuje postaci Immanuela Kanta, Johanna Wolfganga Goethego, Jeana Paula i Georga Christopa Lichtenberga jako przykłady osób niezmiernie wrażliwych na dźwięki i jakiegokolwiek szumy. Jak twierdzi Schopenhauer, „wybitne głowy” cierpią z powodu hałasu, w jego towarzystwie tracą zdolność myślenia i tworzenia, natomiast „zwykłe głowy”, ludzie przeciętni nie zwracają na niego uwagi i wykazują wobec niego stoicką obojętność.

W dziele *Świat jako wola i przedstawienie* Schopenhauer wyraża przekonanie, że między umiejętnością tolerowania hałasu a głębią myśli czy wrażliwością estetyczną istnieje bezpośrednia zależność, mianowicie ilość hałasu, którą człowiek jest w stanie znieść, jest odwrotnie proporcjonalna do jego duchowych możliwości, które zwiększają się wraz ze spadkiem tolerancji na głośny dźwięk...

W dwudziestym wieku podobny pogląd wyrazi francuski poeta, filozof i eseista Paul Valéry, który w *Myślach bez retuszu* napisze, że „wrażliwe istoty nie mają mocnego głosu”, ewentualnie w ogóle go nie używają. „Im głębiej przeżywają to, co mówią, tym bardziej go ścisząją. Istnieje pewna audytywna niewinność...”. Później jeszcze doda, że czasem nawet z dźwięku własnego głosu człowiek może uczynić swojego wroga...

Umiarkowanie w głośności wyklucza także rozrzutność językową, trwonienie słów, które dla słuchacza zazwyczaj jest dużym obciążeniem. Mówić ciszej może oznaczać mówić bardziej zrozumiale, obniżenie natężenia głosu sprzyja wyrażonej myśli, głębi i intensywności jej znaczenia. Prozaik, poeta i eseista Edmond Jabes zachęca do możliwie najcichszego mówienia, za najskuteczniejszą opozycję wobec szaleństwa świata uznaje szept...

Rozważania Schopenhauera, wsparte między innymi argumentacją anatomiczną, można by rozwinąć jeszcze dalej w kierunku tezy, że hałasem daje się nie tylko mierzyć czy diagnozować stopień wrażliwości człowieka, lecz także powodować jej zanik, zabić emocjonalność, którą pierwotnie dysponował, doprowadzać do poczucia duchowej pustki czy psychicznie się nad nim znęcać. O tym, że hałas działa destruktywnie na ludzką psychikę (ale także na cechy somatyczne), świadczy na przykład to, że w przeszłości pośród różnorodnych sposobów torturowania występowało także poddawanie ofiary działaniu agresywnego dźwięku, co jedynie pozornie nie wydaje się bardzo okrutne, w rzeczywistości jednak jest wyjątkowo wyrafinowaną i efektywną metodą zadawania cierpienia.

Dzisiaj mamy zbyt małą świadomość tego, że agresywnie nagłośniona, wypełniona

hałasem przestrzeń, w której spędzamy życie, ogranicza nie tylko nasze możliwości intelektualne, lecz także przytępia wrażliwość na piękno, zakłóca autorefleksję oraz komunikację, i że może stać się niewiarygodnie skutecznym środkiem manipulacji, przyczyną odosobnienia i powszechnego zobojętnienia.

Doświadczenie pokazuje, że coraz radykalniej otaczają nas dźwięki, które, im gęściej są obecne, tym silniej nas od siebie uzależniają. Wielu z nas przywyka do hałaśliwości świata, uznając ją za jego integralną część, uzależnia się i z czasem nie umie sobie wyobrazić życia w ciszy. Najróżniejsze ekspansywne zbityki dźwięków stają się niezbędnym tłem codzienności, zmienia się tylko ich intensywność, zabarwienie, zrytmizowanie, a dla jakiegokolwiek formy ciszy zostaje coraz mniej miejsca, brakuje przestrzeni, gdzie mogłaby w pełni dojrzeć.

Wybitny francuski filozof Gilles Deleuze w *Pośrednikach* pisze o nadmiarze słów i obrazów w naszej kulturze, o tym, że media emanują mową i „przepuszczają przez nas niepotrzebne słowa i obrazy”. Według filozofa, dzisiaj problem nie polega już na „umożliwianiu ludziom wypowiedzi, ale na wydzieleniu obszaru samotności i ciszy, dzięki któremu mieliby w końcu coś do powiedzenia”. Później dodaje, że „przyjemnie, ale i zasadnie jest nie mieć nic do powiedzenia i nie musieć nic mówić. Taka sytuacja stanowi bowiem idealną podstawę do powstania czegoś wartościowego i niecodziennego, czegoś, co zasługuje na to, żeby zostać wypowiedzianym”. Deleuze uważa, że współcześnie nie zagrażają nam zakłócenia przekazu, ale same wypowiedzi, które nie zawierają nic interesującego.

W ten sposób, paradoksalnie, tam, gdzie przestrzeń gęsto wypełniają dźwięki, dochodzi do „rozrzedzenia komunikacji”; gdzie zbyt głośno rozbrzmiewają wyrafinowane ukształtowane, opiniotwórcze (pseudo)dysputy upubliczniane przez media, tam nikną indywidualne, osobiste i intymne rozmowy, miejsca „aktywnego milczenia” prowadzące do refleksji i introspekcji. Nie trzeba chyba dodawać, że to „aktywne milczenie” jest przeciwieństwem „pasywnego milczenia”, które zmienia nas w obojętnych odbiorców dźwięku, szumu informacji czy, jak twierdzi inny francuski filozof, Pierre Emmanuel, wśród zagłuszających dźwięków przeistacza nas w „*incommunicando*”, istoty niezdolne do komunikacji (nie tylko z innymi, lecz także z samymi sobą).



Na zjawisko milczenia w kontekście epistemologii i estetyki zwraca uwagę również wielu słowackich teoretyków. Szczególnie przy okazji nowych ujęć często pojawia się postulat przewartościowania i podkreślenia znaczenia elementu pozastłownego wypowiedzi, głównie w sytuacjach, kiedy widoczna jest nieprzystawalność i niezgodność języka z intencją. Ľubomír Plesník w pracy *Estetyka inności* stwierdza, że „niewerbalne semiozy” są wypierane z dyskursu naukowego, ponieważ uważa się je za nieodpowiednie czy wręcz niedozwolone środki i degraduje na niższe poziomy procesy komunikacji. Wprowadzenie pozastłownych jednostek znaczeniowych doprowadziłoby bowiem do stworzenia przestrzeni pojęciowego dyletanctwa, niepewności, niejasności i nieokreśloności. Współczesna racjonalność,

jak zdążyliśmy się przekonać, nie traktuje poważnie żadnej z wyżej wymienionych cech, co jest jednoznacznym świadectwem naszego stosunku do milczenia i ciszy. Prawdopodobnie właśnie w tym kierunku zmierza Plesník, wielokrotnie przypominając potrzebę podkreślania rangi tego, co jest poza słowem, i zestawiając to z „siłą rezygnacji, przewy, czystej potencjalności, pustki...”. Za niezmiernie ważne z punktu widzenia współczesnego człowieka, a w pewnym sensie nawet za prowokujące, uważam między innymi to, że w pracy tego autora widoczne jest przesunięcie akcentu na „rezygnację” będącą synonimem zaniechania, wythnienia w toku regularnych działań – inaczej mówiąc, Plesník postuluje pewien interwał, który, wbrew temu, że nazywany jest „pustką” (ciszą), nie ma żadnych negatywnych konotacji, a który, wręcz przeciwnie, można odbierać jako czas przygotowujący do (samo)spełnienia, czas dojrzewania, relaksu czy cichego spoczynku (zjawiska w naszym języku niemalże już nieobecnego, przywoływanego zazwyczaj jedynie w związku z tymi, którzy odeszli, chociaż, mam wrażenie, zasługującego na szerszy zakres znaczeniowy, obejmujący również żywych). Także dla wspomnianego już Paula Valéry’ego cisza nie jest głuchą i jałową pustką, ale czymś „nabitym nadzieją”, pełnym oczekiwań samospełnienia, wpatrującym się w przyszłość, w możliwości jutra.

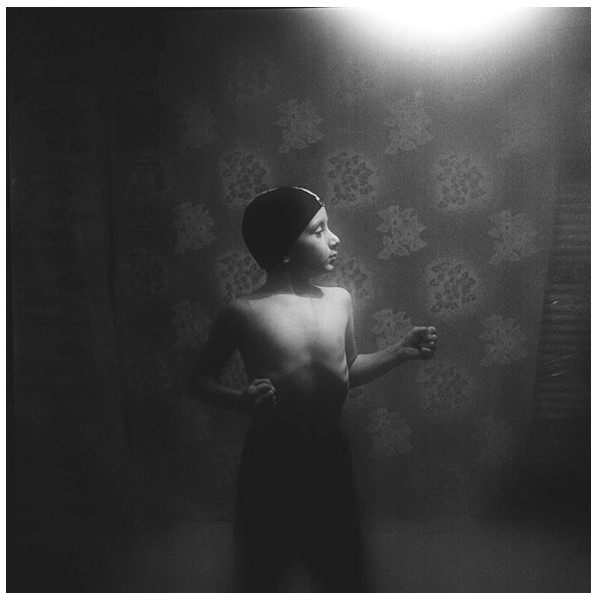
Niektórzy autorzy uzasadniają potrzebę ciszy w ten sposób, że przypominają jej zróżnicowaną obecność w zwyczajach wielu kultur. Pragnienie milczenia, nieraz zupełnie nieświadomione, a jedynie odczuwane intuicyjnie, jak podaje Plesník, przejawia się w popularności technik medytacyjnych i relaksacyjnych, po które sięga współczesny człowiek. Tego typu argumentacja jest przekonująca, mimo że dzisiaj ludzie wybierają raczej szybkość zamiast zwolnienia, to codzienna konfrontacja z narzuconym tempem życia i własnymi ograniczeniami prowadzi do zmęczenia, które z kolei znajduje przynajmniej tymczasowe ukojenie w postaci momentów wycofania się ze społeczeństwa wydajności. Ścieżka ustąpienia prowadzić może właśnie przez techniki medytacyjne i relaksacyjne, które, między innymi, polegają na „rozrzedzaniu czasu”, na rytmizacji umożliwiającej skoncentrowanie, intensywne odczuwanie własnego ciała i własnych uczuć. Mam jednak wrażenie, że to tylko pozorny manewr, trik pozwalający nam okłamywać samych siebie, iluzja ucieczki ze świata nieustannego przyspieszenia, której chętnie ulegamy, łudząc się, że wystarczy w regularnych odstępach czasu przecinać pęd życia, a wszystko wróci do harmonijnego początku. Nie jesteśmy w stanie zdobyć się na zasadniczy protest (który na poziomie osobistych decyzji, bez uprzedniej zmiany koncepcji społeczeństwa i rozwoju cywilizacyjnego, w ogóle jest trudny do wyobrażenia), znajdujemy się w sytuacji pełnej paradoksów i sami swoim zachowaniem ją reprodukowujemy. Zwolnienie czasu, jego spokojne zrytmizowanie, wyciszenie, którego oczekujemy od technik relaksacyjnych czy medytacyjnych, bez podjęcia próby nowego rozumienia postępu społecznego stanie się wyłącznie doraźnym środkiem regeneracyjnym przygotowującym zmęczonego człowieka do tego, żeby, mniej więcej wypoczęty, zaraz znowu mógł się włączyć do niecichnącego, galopującego współzawodnictwa.

Wróćmy jednak do autora *Estetyki inności*, który z związku z potrzebą ciszy wielokrotnie wspomina ludzką tęsknotę za pewnego rodzaju pustką, rozumie ją jako coś,

co wynika z wewnętrznej natury człowieka, ale współcześnie, pod wpływem różnych nacisków zostało przez niego wyparte. Plesník twierdzi, że o jej głębokim zakorzenieniu w naszej kulturze zdominowanej przez dźwięk świadczy mnogość zasad zakładających interwały czasowe czy okresy bezczynności, wyciszenia i spokoju, które oczywiście pełnią funkcje religijne, ale nie tylko – działają również oczyszczająco i wzmacniająco na psychikę.



Nasze czasy charakteryzuje to, że ciszę, zupełnie bezpodstawnie, postrzega się jako synonim martwej pustki, wygastej, jałowej próżni, dobijającej nudy i absencji znaczeń. Jeśli ktoś milczy, zazwyczaj tłumaczy się to tak, że nie ma nic do powiedzenia, a jeśli nie ma nic do powiedzenia (nie stara się wywalczyć dla siebie „przestrzeni akustycznej”), to jego pozycja i wartość w społeczeństwie radykalnie spada. W powyższym eseju próbowałam zwrócić uwagę na to, że ciszy czy milczenia nie należy utożsamiać jedynie z bezpłodną pustką, ale przeciwnie, powinno się uświadamiać ilość ich potencjalnych działań, na przykład eksponowanie znaczenia, otwieranie wachlarza interpretacji, podkreślanie wartości słów, czynów, gestów itd. Zazwyczaj cisza jest niedoceniana, nie zauważamy, że niesie ze sobą nadzieję na naszą samorealizację i lepsze samopoznanie. Wydaje mi się, że to wystarczający powód, by filozofia i sztuka włączyły ją do grona swoich tematów, żeby na drodze refleksji zainicjowały jej waloryzację albo przynajmniej poświęcały jej większą niż dotychczas uwagę, ponieważ cisza nadal pozostaje zjawiskiem stanowiącym podstawę wartościowego i kreatywnego życia.



Zdjęcie Rast'o Čambál



Zdjęcie Tibor Winkler