

Anna Szlagowska

Poetyka ciszy - "muzyczna" proza Franza Kafki

Literaturoznawstwo : historia, teoria, metodologia, krytyka 1 (2), 165-171

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Anna Szlagowska

POETYKA CISZY - „MUZYCZNA” PROZA FRANZA KAFKI

Proza Franza Kafki przesycona jest ciszą, która oddziałuje na konstrukcję, ekspresję oraz ogólny sens jego dzieła. Ukryte znaczenie ciszy zawarte jest w mowie zaciemnionych obrazów. To właśnie owa cisza jest jednym z elementów, aczkolwiek nie jedynym, który przydaje prozie Kafki swoistej muzyczności.

Na muzyczność twórczości Kafki zwrócił uwagę Milan Kundera w eseju *Zdradzone testamenty*:

Są chwile, gdy proza Kafki wlatuje i staje się śpiewem¹,

albo:

Proza Kafki wlatuje, niesiona dwoma skrzydłami: siłą wyobraźni metaforycznej i urzekającą melodią².

Kundera, wskazując na melodyjność pisarstwa Kafki, chciał zwrócić uwagę na jego poetyckość, wydobyć walor estetyczny. Specyficzne piękno tej prozy umyka bowiem wielokrotnie interpretatorom skoncentrowanym na tzw. egzegezie dzieła lub też zatracają się w odpychających metaforach tchnących brzydotą zdeformowanego świata.

Muzyczność prozy Kafki to prócz melodii języka także częste odwoływanie się do muzycznych metafor. Wystarczy przywołać tu opowiadanie *Józefina – Śpiewaczka*, gdzie historia mysiej śpiewaczki staje się bodźcem do rozważań nad istotą sztuki i kondycją artysty. W opowiadaniu *Przemiana* gra na skrzypcach, którą podśluchuje przemieniony w owada bohater, wynosi go ponad znienawidzony pancerz własnej zwierzęcości, zdolność do wzruszania się pięknem przydaje mu człowieczeństwa:

¹ M. Kundera: *Zdradzone testamenty*. Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa 1996, s. 103.

² Tamże.

Czy był zwierzęciem skoro muzyka tak go pociągała? Było mu tak, jak gdyby ukazała mu się droga do upragnionego, nieznanego pożywienia³.

Muzyczność zawiera się jednak, moim zdaniem, przede wszystkim w akustyczności świata przedstawionego w utworach Kafki. Świadczy to o nieprzeciętnej wrażliwości słuchowej autora; wrażliwości, która w pewnych momentach staje się jego przekleństwem, ale równocześnie umożliwia mu wychwycenie najdrobniejszych niuansów w świecie dźwięku. I tak jak twarze jego postaci częstokroć się zamazują i zlewają, a wnętrza prześlągnięte jednolitą szarością są trudne do odróżnienia, przeciwnie odgłosy – przedstawiają rozległe i niezwykle zróżnicowane spektrum. Warto dodać, że to zróżnicowanie obejmuje pozornie małą skalę, że nie zawiera się pomiędzy muzycznym *piano* a *forte*, lecz zawsze gdzieś w okolicach *piano*, ale *piano* niezwykle bogatego, pełnego subtelnych odcieni. Bo przecież muzyka u Kafki to przede wszystkim szmery, szelesty, modulowane szepty, brzęk sztućców, skrzypnięcia podłogi, zgrzyt otwieranych drzwi.

Na początku XX wieku w muzyce zainspirowanej futuryzmem pojawiają się odgłosy maszyn lub miasta. Rośnie zainteresowanie przestrzenią szmerów, szumów i trzasków. Idee futurystyczne stanowią więc pod pewnymi względami wstęp do muzyki konkretnej, która rozwinie się dopiero w połowie stulecia, muzyki opartej na montażu różnorodnych dźwięków, które do tej pory uchodziły za niemuzyczne. Materiałem dźwiękowym stają się wszystkie dźwięki otaczającego świata, zarówno w ich oryginalnej wersji, jak i przetworzonej dzięki zabiegom elektroakustycznym. Widać zatem, że Kafka w swej fascynacji światem codziennych, pozornie prozaicznych dźwięków, nie był osamotniony, a niektóre z jego pomysłów można uznać za prekursorskie. W opowiadaniu *Józefina* pojawia się coś na kształt teoretycznej refleksji. Pada pytanie, czy łupanie orzechów prezentowane na scenie w obliczu publiczności mogłoby stać się sztuką. Czy takiemu artyście nikt nie zarzucałby, że łupie orzechy tylko trochę lepiej od wszystkich innych ludzi? I czy w ogóle sztuka jest czymś uprzywilejowanym, czy też najbardziej zwyczajnym, stanowiącym przejaw kreatywnej energii człowieka manifestującej się także w innych formach ludzkiej aktywności?⁴ Widać tu z pewnością zaczątki awangardowych koncepcji. Jednak sam Kafka zadaje pytanie o wartość swojej sztuki, gdyż jest tej wartości niepewny. Czy wnikliwe podglądanie codzienności i wprowadzenie do literatury gamy odgłosów zacerpniętych wprost z otaczającego świata ma jakiś sens? Istotnie Kafka znajduje się gdzieś na pograniczu – pomiędzy wiarą, że artysta jest wybrańcem, a przekonaniem, że jest kimś gorszym od reszty ludzi, bo nie radzi sobie z tym, co dla innych jest oczywiste i proste. Rzekoma przeciętność i „normalność” staje się więc niedoścignionym ideałem.

Wróćmy jednak do ciszy. Warto zwrócić uwagę, że muzyka stanowiła zawsze nierozwalną symbiozę dźwięku i ciszy. Wystarczy przywołać rolę pauz muzycznych organizujących przebieg czasowy utworów. Szczególnego znaczenia nabrały one pod koniec renesansu oraz w baroku, kiedy to w muzyce pojawił się rozbudowany aparat figur retoryczno-muzycznych. Znajdowały się wśród nich także figury ciszy, np. *aposiopesis* – nagle zaniknięcie dźwięku, które między innymi mogło obrazować śmierć i wbrew intuicyjnym

³ F. Kafka: *Przemiana*, [w:] tenże: *Cztery opowiadania. List do ojca*. Przeł. J. Kydryński. Warszawa 2003.

⁴ F. Kafka: *Erzählungen*. Frankfurt an Main 1983, s. 202.

skojarzeniom ze spokojem ciszy zwiastowało najbardziej dramatyczny moment utworu. Jednakże do XX wieku cisza spełniała podrzędną rolę w stosunku do dźwięku. Stanowiła ona jedynie dopełnienie utworu. W XX wieku pojawiają się natomiast eksperymenty, w których cisza nabiera wyjątkowego znaczenia, a w skrajnych przypadkach staje się podstawową treścią utworu. Przykładem może być kompozycja amerykańskiego kompozytora Johna Cage’a: wykonanie słynnego *Tacet 4:33* polegało na tym, że pianista zasiadał do fortepianu i przez cztery minuty i trzydzieści trzy sekundy trwał przy nim w zupełnej ciszy, nie wydobywając z instrumentu żadnego dźwięku. Powstająca muzyka była mieszaniną ciszy i odgłosów z sali, w której odbywał się koncert, odgłosów odzwierciedlających zmieniające się reakcje publiczności. Tę swoistą muzykę wypełniało narastające napięcie, od skupienia połączonego z oczekiwaniem poprzez rosnące zniecierpliwienie, aż w końcu do wybuchu jawnego protestu i oburzenia. Eksperyment był wydarzeniem, któremu wielokrotne powtórzenia odebrałyby moc, gdyż jego oddziaływanie oparte było przede wszystkim na sile zaskoczenia. Istotne jest jednak przede wszystkim to, że w muzyce XX wieku cisza może stać się elementem równorzędnym z dźwiękiem, elementem zarówno formalnym, jak i ekspresyjnym dzieła muzycznego; świadczy o tym szereg innych kompozycji Cage’a. W utworach Kafki również można doszukać się podobnych funkcji sprawowanych przez ciszę, wzbogaconych może jeszcze o jedną funkcję, która może pojawić się w muzyce, ale nie jest tam aż tak ważna, a mianowicie funkcję wyrażenia sensu, wskazania znaczenia.

Zacznijmy jednak od wpływu ciszy na konstrukcję prozy Kafki, jej zewnętrzną budowę. Kundera akcentuje, że proza Kafki w swej pierwotnej wersji była pozbawiona podziałów. Akapity, a częstokroć nawet rozdziały pojawiły się w niej za sprawą wydawców, którzy chcieli ułatwić lekturę czytelnikowi, czyniąc ją bardziej przystępną. Sam Kafka pisał na jednym oddechu, pospiesznie i bez wytchnienia, unikając pauz⁵. Zewnętrzna konstrukcja jego utworów nie wskazywałaby zatem na jakąś szczególną obecność ciszy. Jednak gdy zagłębimy się w konstrukcję świata przedstawionego, okaże się, że cisza jest nieodłączną scenerią dla większości wydarzeń, niezbędnym tłem, nierozzerwalnie związanym z twórczością Kafki.

Cisza u Kafki staje się również istotnym nośnikiem ekspresji. Z jednej strony wytwarza spokój i bezpieczeństwo, jak w opowiadaniu *Jama*, ale z drugiej strony zawiera w sobie stan wzmożonej czujności i podskórnego niepokoju. Bierze się to z tego, że cisza jest stanem błogosławionym, który w każdym momencie może zostać odebrany. A także z tego, że samo wsłuchiwanie się w ciszę rodzi niepokój, nastawione jest bowiem na wychwytywanie jej zakłóceń. A idealna cisza wydobywa nawet najdrobniejszy szmer, który od tej pory staje się przedmiotem jeszcze większego niepokoju niż niepokój pierwotny, niepokój samej ciszy, w którym niebezpieczeństwo było jedynie potencjalne.

Najprzyjemniejsza w jamie jest cisza, naturalnie, że jest ona zdradliwa, kiedyś może zostać raptownie przerwana i wszystko się skończy, na razie jednak jeszcze trwa⁶.

⁵ M. Kundera, dz. cyt., s. 106.

⁶ F. Kafka: *Jama*, [w:] tenże: *Cztery opowiadania...*, dz. cyt., s. 134.

W opowiadaniu *Jama* tym, co niszczy ciszę jest „ledwo słyszalne syczenie”. Syczenie jest w kilku miejscach identyfikowane jako świst. Pisałam wcześniej o nieprzeciętnej wrażliwości słuchowej Kafki, która pozwala mu rozpoznać różnicujące zabarwienie odgłosów dla zwykłego człowieka prawdopodobnie w ogóle niezauważalnych:

[...] wyobrażam sobie na przykład na podstawie szmeru, w którego rozróżnieniu we wszystkich jego subtelnościach ucho moje ma wprawę⁷.

Istotne jest też to, że właśnie cisza jest jakby warunkiem koniecznym dostrzeżenia owych subtelności. Bowiem to cisza wyolbrzymia każde, nawet z pozoru drobne zakłócenie, które ośmiela się ją kaleczyć. Jest tłem, które nakazuje wrażliwości bezustanną czujność.

Ile czasu, ile napięcia wymaga długie nasłuchiwanie przerywanego szmeru⁸.

W opowiadaniu tym napięcie zdaje się stopniowo narastać:

Zdaje się, że odgłos stał się mocniejszy, oczywiście niedużo, zawsze chodzi tu o różnicę najsubtelniejszą, ale jednak odrobinę mocniejszy, wyraźnie rozpoznawalny dla ucha⁹.

Dla bohatera opowiadania prawdziwą udręką staje się potrzeba rozpoznania dźwięku, śledztwo w celu ustalenia, skąd niebezpieczeństwo pochodzi i na czym polega. Pojawia się jednak hipoteza, że zakłócający szmer istniał od zawsze, tylko wcześniej nie został zauważony, albo że nadmierne wsłuchiwanie się wywołało coś, co w rzeczywistości nie istnieje.

Ekspresja utworu *Jama* rodzi się z napięcia pomiędzy ciszą a dźwiękiem, tak jak dzieje się to w muzyce. Cisza jest tu czymś ambiwalentnym, z jednej strony związanym ze spokojem i szczęściem, z drugiej z zagrożeniem i niepokojem. Można zaryzykować twierdzenie, że dramaturgia całego utworu rozgrywa się poprzez relację do ciszy. Poczynając od idealnej ciszy, poprzez jej zakłócenie, stopniowe narastanie drażniących dźwięków aż to ponownego zanurzenia w ciszy, lecz już nie tej idealnej, tylko nadpękniętej. Na końcu pojawia się nadzieja, że skoro wokół nie może zapanować cisza, nosi się ją jeszcze w sobie.

[...] zachowywałem się bowiem wówczas cicho, nie ma nic cichszego niż ponowne spotkanie z jamą¹⁰.

Interesującym zjawiskiem jest pewien paradoks prozy Kafki; styl, który odznacza się wyraźną powściągliwością, poruszanie się po wcześniej wspomnianych rejestrach *piano*, niemalże programowa asceza, ma równocześnie ogromną siłę rażenia. Czy ten pełen ekspresji wyraz rodzi się z napięcia pomiędzy niezwykle intensywnym przeżyciem a jego stłumieniem w artystycznym przetworzeniu, czy też wiąże się z pragnieniem uwolnienia się poprzez sztukę od traumatycznych wstrząsów? A może Kafka chce nam uświadomić

⁷ Tamże, s. 159.

⁸ Tamże, s. 163.

⁹ Tamże, s. 169.

¹⁰ Tamże, s. 180.

odmienną od przeciętnej skalę doznawania, w której ledwo słyszalne syczenie staje się hałasem nie do zniesienia? Albo chodzi tu o przeświadczenie, że każda cisza ukrywa w sobie rozdarcie i konflikt? Czyżby rewersem ciszy był zatem krzyk? Zdławiony krzyk, który na wpół wyrывa się, a na wpół grzęźnie w gardłach Kafkowskich postaci.

Kluczowe dla zrozumienia prozy Kafki jest odczytanie sensu ciszy, odszyfrowanie jej głębszego znaczenia. Jak wskazywało wielu interpretatorów, u Kafki nie istnieje ściśle rozgraniczenie pomiędzy poziomem symbolicznych obrazów a ich utajoną treścią. Nie znaczy to oczywiście, że jego utwory należy odczytywać dosłownie. Pomimo pozoru skrajnego realizmu, graniczą one często z fantastyką i absurdem. Co prawda fantastyka i absurd mogą świadczyć o jeszcze wyższym poziomie rzeczywistości, stanowić po prostu nośnik wiary w to, że sama natura rzeczywistości w swej najbardziej realnej postaci przesiąknięta jest absurdem. Fantastyczność i absurdalność jakby mimochodem naprowadzają nas na trop metaforycznego odczytywania Kafki. Moim celem jest jednak wykazanie jedności pomiędzy tym co widzialne i materialne, a tym co ukryte i duchowe. Tak więc cisza pojawia się w utworach Kafki w sposób najbardziej konkretny i namacalnie wyczuwalny, ale staje się też sposobem mówienia o skomplikowanych aspektach egzystencji.

Po pierwsze, wydaje się, że cisza zarezerwowana jest dla procesu twórczego. Jest warunkiem skupienia i całkowitego zatopienia się w akcie kreowania. Bohater *Jamy* nie może skoncentrować się na budowaniu swego mieszkania odkąd pojawiają się niepokojące dźwięki. Cisza jest jakby oderwaniem od zgiełku świata i mechanicznej pracy, oznacza zatopienie we własnym wnętrzu. Należy przy tym pamiętać, że Kafka pisał przeważnie w nocy, tak że cisza tkwiła już u samej genezy dzieła.

Cisza jest jednym z podstawowych wymiarów Kafkowskiej estetyki. W opowiadaniu *Józefina*, które ma charakter zdecydowanie autotematyczny, śpiew Józefiny charakteryzowany jest jako szepczący, cienki, chrypliwy. Misja Józefiny to wprowadzenie cichego ładu w serca utrudzonych codziennością i wieczną walką współżymków – *Stiller Frieden ist uns die liebste Musik* – mówi naród mysi¹¹. Piskliwy i słaby głosik Józefiny jest jednak czymś niezwykle znikomym i dziecinnym w opozycji do tego wszystkiego, co silne, dorosłe, odpowiedzialne i solidne. O jego znikomości stanowi fakt, że zniknięcie Józefiny zostanie ledwo dostrzeżone. Jej odejście zrodzi pytanie o to, czy cisza, która wynika z jej nieobecności, różni się czymkolwiek od ciszy, która przepelniała jej śpiew.

Tak więc pierwsze znaczenie ciszy odnosiłoby się do sztuki, drugie natomiast obejmuje obszar relacji międzyludzkich. Cisza w tym znaczeniu określa przede wszystkim izolację. W opowiadaniu *Przemiana* przemieniony w owada bohater z utęsknieniem przysłuchuje się rozmowom, które prowadzą ze sobą członkowie jego rodziny, sam jest z tych rozmów wykluczony. Poczucie izolacji rodzi się z przekonania o niemożliwości bycia zrozumianym. Skrzypliwy, zwierzęcy głos bohatera jest dla reszty rodziny przerażający i pusty, pozbawiony znaczeń. Przepaść pomiędzy owadem a resztą potęguje dodatkowo fakt wyrażony w słowach:

¹¹ F. Kafka: *Erzählungen*, dz. cyt., s. 200.

Ponieważ jego nie rozumiano, nikt – nawet siostra – nie pomyślał o tym, że on może rozumieć innych¹².

Izolacja jest więc kwestią braku zrozumienia, ale też niezdolnością do wyartykułowania własnych potrzeb, lękiem połączonym ze wstydem odnośnie obnażenia własnych pragnień. Izolacja wynika także z uczucia, że jest się w społeczeństwie kimś zbędnym, niepotrzebnym i obcym, osobą, której obecność jest dla innych ciężarem i automatycznie wplątuje ich w łańcuchy nieprzewidywalnych powikłań. Taka sytuacja widoczna jest w opowiadaniu *Przemiana*, a także w powieści *Zamek*. Izolacja bohaterów Kafki wynika także z ich wizji relacji międzyludzkich. Owe relacje rozpatrywane są bowiem wyłącznie w kategoriach dominacji i uległości, sprowadzają się do walki o władzę, ustalenie, kto narzuca drugiemu swoją wolę, a kto się podporządkowuje. Bohaterowie Kafki są niezdolni do wejścia w relację Ja – Ty, o której pisze Martin Buber; relację, która opiera się na idealnej bezpośredniości i partnerstwie¹³. W prozie Kafki zdecydowanie przeważa relacja Ja – Ono. Świat i żyjący w nim ludzie ukazani są przedmiotowo i zewnątrznie.

Ostatni obszar, który odsłania głębokie znaczenie ciszy, to relacja człowiek – Bóg. Zainspirowała mnie interpretacja *Zamku*, którą Martin Buber przedstawił w swoim eseju o Kafce¹⁴. Cała powieść jest jakby drogą człowieka do Boga; Boga, który jako najwyższy zwierzchnik zamku jest jednak niewidoczny i niedostępny. Zwierzchnik jest tym, który steruje porządkiem świata, choć z pozycji pionka w maszynie porządek ten wydaje się absurdalny i bezsensowny. Wszystko co się dzieje, dźwiga jednak znamię bezwzględnej konieczności. A jednym z głównych dylematów K. jest zebranie dowodów na to, czy jest zamkowi potrzebny, czy jest powołany do tego, by stać się częścią absurdalnej maszyny, pomimo tego, że dostrzega jej absurdalność. Może zresztą poczucie absurdalności jest jedynie wynikiem jego ignorancji, gdyż prócz niego nikt się nie dziwi, albo przewrotnie – zbyt dużej świadomości, która nakazuje mu penetrować rejony z gruntu niedostępne, opierające się racjonalnej analizie. Intencje zwierzchnika są jednak niejasne, a jego rozkazy niejednoznaczne, zbyt łatwo zgubić drogę.

Kiedy K. telefonuje na zamek:

Ze słuchawki telefonicznej rozległo się brzęczenie jakiego K. nigdy jeszcze podczas telefonowania nie słyszał. Było to jakby brzęczenie krzykliwych głosików dziecięcych albo nawet nie było to wcale brzęczenie, lecz jakby śpiew jakiś odległych, najodleglejszych głosów. Zdawało się, że z tego brzęczenia w jakiś wprost niemożliwy sposób tworzy się jeden jedyny wysoki, ale mocny ton, który uderzał w ucho, jak gdyby chciał głębiej przeniknąć niż tylko do nędznego zmysłu słuchu¹⁵.

I właśnie jak się K. później dowiaduje, to właśnie ten brzęczący śpiew jest prawdziwym głosem zamku, a odpowiedzi, które padają z ust podrzędnych urzędników to tylko żarty lub nieistotne informacje, które przekazywane są w celu pozbycia się natrętów

¹² F. Kafka: *Przemiana*, [w:] tenże: *Cztery opowiadania...*, dz. cyt., s. 49.

¹³ M. Buber: *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*. Przeł. J. Doktor. Warszawa 1992.

¹⁴ M. Buber: *Kafka and Judaism*, [w:] *Kafka. A Collection of Critical Essays*. Red. R. Gray. Englewood Cliffs 1962, s. 157–162.

¹⁵ F. Kafka: *Zamek*. [Przeł. K. Truchanowski, K. Radziwiłł]. Warszawa 1986, s. 28.

wydzwanających na zamek. A więc to ten brzęczący śpiew ma zdecydować o losach K. Zwierzchnik zamku pozostaje w ukryciu i milczy.

To, że zwierzchnik się nie ujawnia, nie przesądza o jego nieistnieniu. Jego decyzje dają się bowiem bezpośrednio odczuć i manifestują się w doświadczeniu. Sytuacja, w której znajduje się K. jest mu wyraźnie narzucona. Martin Buber pisze:

To, że człowiek przyjmuje konkretną sytuację jako daną, żadną miarą nie oznacza, że musi on życzliwie przyjmować to, co się w danym wypadku naprzeciw niego dokonuje w jego czystej faktyczności jako dane od Boga. Trzeba raczej stwierdzić, że człowiek może wystąpić przeciwko temu wydarzeniu w postawie skrajnej wrogości i traktować jego bycie danym jako wyzwanie dla własnych przeciwności. Czyniąc tak, nie uwolni się on jednak od konkretnego bycia w-taki-sposób i wydarzenia się w-taki-sposób sytuacji, lecz właśnie zwalczając ją, przystanie na nią i wejdzie w nią. Czy będzie to pole pracy czy pole bitwy, człowiek zajmie je tak, jak zostało mu przeznaczone¹⁶.

Na zakończenie krótka refleksja podsumowująca. Cisza w prozie Kafki jest z pewnością daleka od pustki. Można powiedzieć, że stanowi jej skrajne zaprzeczenie. Jest to cisza wypełniona, brzemienista i głęboka; zazwyczaj jest to cisza nie doskonała, lecz pęknięta, kryjąca w sobie dopiero zalążek tęsknoty za ciszą nienaruszoną.

BIBLIOGRAFIA

- Buber M.: *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*. Przeł. J. Doktor. Warszawa 1992.
- Buber M.: *Zaćmienie Boga*. Przeł. P. Lisicki. Warszawa 1994.
- Kafka F.: *Cztery opowiadania. List do ojca*. Przeł. J. Kydryński. Warszawa 2003.
- Kafka F.: *Erzählungen*. Frankfurt an Main 1983.
- Kafka F.: *Zamek*. [Przeł. K. Truchanowski, K. Radziwiłł]. Warszawa 1986.
- Kafka. A Collection of Critical Essays*. Red. R. Gray. Englewood Cliffs 1962.
- Kundera M.: *Zdradzone testamenty*. Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa 1996.

¹⁶ M. Buber: *Zaćmienie Boga*. Przeł. P. Lisicki. Warszawa 1994, s. 33.