

Anna Krajewska

Milczenie w dramacie

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (41), 140-152

1978

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

matyczności. Zresztą oderwanie takie w ogóle nie jest możliwe, ponieważ „chronologia czysta” nic nie znaczy; musi ona wiązać komponenty przedmiotowe, tematyczne.

SD proponuje dla prasy określenie „okresowość” (jako rodzaj czasowości); nie spierajmy się o słowa; periodyczność zawiera w sobie to samo: książka równie dobrze nie jest okresowa, co periodyczna, choć może być zbiorcza. Podobnie z informacyjnością — prawdziwością. Czy kategoria prawdziwości komplikuje sprawę? Chyba nie! Informacja (konstrukcyjnie rzecz biorąc) może być prawdziwa lub fałszywa; „informacja” rozumiana jest tu jako „materiał prasowy”. Prawdziwość tutaj nie ma alternatywy. Natomiast co do wiersza w gazecie, jego „prawdziwość” skorelowana jest w ogóle z „prawdziwością” literatury, pod względem prasowym natomiast można mówić chyba tylko o aktualności. Bo chodzi tu, przypomnijmy, o formę ksenochtoniczną.

Jak SD napisał w podtytule, napisał artykuł polemiczny, nie zaś recenzję. A polemika zakłada właśnie postawę aktywnie krytyczną. Czy jednak postawa taka zakłada również styl agresywny? Być może nie jest to problem genologiczny, lecz sprawa osobistych stylistycznych predyspozycji. Ale jak napisałem uprzednio, nawet ostra polemika wymaga czegoś, co właśnie zarzucam polemiście: wzięcia pod uwagę właściwego sensu wypowiedzi drugiej strony i rezygnacji z autorskiej wszechwiedzy. Literatura zdobyła się już na tę rezygnację, dlaczego nie mogłaby tego uczynić i krytyka literacka czy w ogóle krytyka?

Jan Trzynadłowski

Milczenie w dramacie

Postawmy na początek trochę prowokującą tezę, że w każdym dramacie, w którym występuje więcej niż jedna osoba, milczenie ilościowo przeważa nad mową. Gdyby przebadać, ile dana postać mówi, a ile milczy (obecna na scenie lub obecna w świadomości innych) — wynik, dający się przewidzieć, będzie świadczył o wadze problemu milczenia dla teorii dramatu. Mogą mówić równocześnie wszystkie postacie występujące na scenie, ale jest to tylko przypadek wyjątkowy — jednorazowe i krótkotrwałe spotęgowanie ekspresji.

Wydawać by się mogło, że pisarz kształtując wypowiedź postaci „zapomina” o innych i dopiero scenariusz teatralny, reżyser i aktor uwzględniają sposób zachowania milczących bohaterów. W istocie akt słuchania rozumiany jako bezsłowne, lecz znaczące działanie jest już zaprojektowany w utworze literackim.

Milczenie, sposób prowadzenia postaci milczącej, *tkwi w tekście*

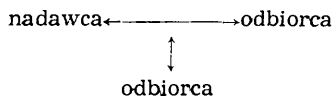
dramatu. Milczenie nie jest naturalne i nienacechowane: istnieje w tekście *implicite* (tzn. wyraża się w fakcie ilościowej, sumarycznej przewagi nad mówieniem) oraz *explicite* (tzn. zaznaczone jest w didaskaliach lub np. gdy jedna z postaci mówi, że druga milczy itp.)¹.

Dla rozróżnienia „ciszy” i „milczenia” celowe jest wprowadzenie opozycji, na które zwrócił uwagę Edgar Morin²: cisza — dźwięk, milczenie — słowo. Cisza jest brakiem dźwięku lub ujawniona zostaje przez dźwięk metaforycznie. Milczenie określone może być tylko wobec słów. Milczeniem jest brak słowa, ale też realizuje się ono w pewnych przypadkach w mówieniu (które by można uznać za metaforę milczenia, jak uznano niektóre dźwięki za metaforę ciszy). Zaproponujemy taką definicję milczenia w tekście dramatycznym: milczenie jest częścią aktu komunikacyjnego, dającą się określić jedynie w konkretnej „grze językowej” łącznie z innymi środkami wyrazu (słowo, ruch, gest, mimika). Niekiedy sens jego użycia precyzuje konwencja, a więc do jednoznacznego odczytania potrzebna jest znajomość określonych reguł kulturowych. Milczenie zachodzi w przypadku braku aktu werbalizacji, ale także realizuje się w mówieniu. Tak rozumiane milczenie jest nie tylko symptomem, lecz zarazem pewnym zachowaniem, które jest równie informacyjne jak wszelkie inne formy działania postaci dramatycznej.

Kierunek milczenia

Zawsze należy zapytać, „do kogo milczymy?”.

Wyrażenie „milczeć do kogoś” brzmi jakby było wyjęte spośród określeń Gombrowicza. Precyzuje jednak to, o co nam tu idzie — kierunek milczenia. Najogólniej można powiedzieć, że milczenie rozgrywa się w zaprojektowanym przez dramat układzie



W teatrze „pudełkowym” widzowie milczeli, podglądając jedynie to, co działo się na scenie. Aktorzy mogli powiadomić siebie nawzajem tak, by widz nie słyszał, o czym mówią. Wiedział on wtedy mniej niż współpartner aktora grający na scenie. Odwrotna sytuacja występowała wtedy, gdy partner nie uzyskiwał informacji

¹ Są to argumenty na korzyść literackiej teorii dramatu. Reżyser na równi dysponuje słowami, jak i milczeniem i ciszą zawartymi w tekście dramatycznym.

² E. Morin: *Kino i wyobraźnia*. Przekł. K. Eberhardt. Warszawa 1975.

lub odbierał ją zniekształconą, a publiczność słyszała pełny komunikat. Służyło to wywoływaniu efektów humorystycznych lub tragicznych nieporozumień (np. postać przygłuchego majora ze *Skandalu w Hellbergu* Broszkiewicza). Za milczenie w kierunku współpartnera można też uznać mówienie „na stronie”. Jest to typowe przerywanie iluzji scenicznej, wychodzenie ze świata fikcji w kierunku widowni i powiadomienie jej o zamierzonych działaniach lub wyjaśnienie nieznanego skądinąd zdarzeń i spraw.

Upadek czwartej ściany stworzył możliwość zwracania się do publiczności wprost. Autor nawiązujący bezpośredni kontakt z publicznością (np. w teatrze Brechta) milczy w kierunku postaci na scenie; zbliżając się do widowni i śpiewając song, łamie iluzję sceniczną, stawia siebie-aktora i widza na jednej płaszczyźnie. Teoria Brechta zakłada, że autor nie utożsamiał się z kreowaną postacią. Miał on „podawać tekst” i jednocześnie dyskutować z nim. Stawał się postacią, ale również jej krytycznym obserwatorem. A więc songi, komentarze do wygłaszanych tekstów, przeplatanie planu aktorskiego z planem postaci, bezpośrednie zwroty do publiczności stanowiły jakby milczenie w kierunku świata przedstawionego, wypadków rozgrywających się na scenie. Może też istnieć sytuacja znaczącej nieobecności. Myślę o nieobecności np. Boga w Wielkiej Improwizacji, Godota u Becketta lub zmarłego z *Domu kobiet* Nałkowskiej. I postaci ze świata przedstawionego, i publiczność oczekują na słowo (Bóg), zjawienie się postaci (Godot) lub pośrednie wypadki mówiące za bohatera (zmarły). Jest jeszcze inna nieobecność — to postać będąca za sceną, o której istnieniu wiemy. Może ona być widoczna dla publiczności, a niewidoczna dla bohatera lub niewidoczna dla obu stron. Może słuchać wygłaszanych słów i sama milczeć lub nie słyszeć nic, być poza akcją toczącą się na scenie.

Przypomnijmy zapisaną w didaskaliach *W sieci* J. A. Kisielewskiego milczącą scenę między Julią a Jerzym: „Jerzy (czuje): Ona (Julia) głowę podniosła i słucha. A przedtem mówiła. Nie, nie! Na pastwę Julia pójdzie... na pastwę... na ... na ... Co to jest ... ta melodia czarna ... Ach... Chopin ... Marsz pogrzebowy. (Julia) Zwraca głowę, wstaje, idzie. Uśmiecha się: on gra ciszej, coraz ciszej”³. Maria Woźniakiewicz-Dziadosz pisze, że didaskalia te informują o zachowaniu Jerzego i Julii w czasie niemej sceny, ale jednocześnie relacjonują przeżycia wewnętrzne bohaterów w formie strzępów monologu wewnętrznego i narracji w mowie pozornie zależnej. Stwierdzamy więc, że to wszystko, co dla zaprojektowanego czytelnika będzie wyrażone słowami, ma wyrazić się poprzez milczenie dla — widza. Jest to ciekawy przykład wskazówek autora, jakie

³ Cyt. za M. Woźniakiewicz-Dziadosz: *Funkcje didaskaliów w dramacie młodopolskim*. „Pamiętnik Literacki” 1970 nr 3.

stany psychiczne mają wyrazić aktorzy środkami pozasłownymi. Dramaturg pisze jakby tekst roli, która nigdy nie będzie wypowiedziana, zwerbalizowana. Przeżycia wewnętrzne wyjawić się mają w geście, mimice, muzyce. Stawiamy często pytanie: kto mówi w utworze literackim i do kogo wypowiedź jest skierowana; jednakże nie mniej sensowne jest pytanie, kto, wobec kogo i do kogo milczy.

Milczenie a delimitacja tekstu

Pisze Teresa Dobrzyńska, że sygnały początku i końca w tekście literackim mogą przyjmować najróżnorodniejsze formy: „od postaci leksykalnej poprzez sygnał prozodyjny aż do sygnału operującego skonstrastowaniem pauzy z tekstem (na początku wypowiedzi) i tekstu z pauzą (na końcu)”⁴. Język dramatu jest przeznaczony do realizacji głosowej. Dla tekstów przewidzianych do wygłoszenia, stwierdza Dobrzyńska, szczególnie ważne stają się delimitatory polegające na przeciwstawianiu ciągu fonicznego — okalającej go ciszy. Jest to najpowszechniejszy sposób delimitowania tekstów głosowych. Trzeba tu zwrócić uwagę, że zapadające po słowach lub poprzedzające je milczenie nie jest tylko czymś „naturalnym”: brakiem głosu, ale istotną, nacechowaną semantycznie, częścią utworu. Powiedziałabym, że w tym milczeniu mieści się pewna zawartość myślowa i uczuciowa należąca jeszcze do tekstu. Spójrzmy na przykład na zakończenie *Wiśniowego sadu* Czechowa: „Nastaje cisza i słychać tylko, jak daleko w sadzie stuka siekiera o drzewo”⁵. Stuk siekier w wiśniowym sadzie działa podwójnie przygnębiająco i wyraziście, gdy rozlega się w przestrzeni pozbawionej innych odgłosów, odbija się o ściany opuszczonego domu, dociera do uszu prawdziwie samotnego Firsza. Stuk siekier skonstrastowany z milczeniem starca zastępuje słowa. Mógł Firsz zawołać, że sad pada pod siekierami, ale była też możliwość zastosowania efektu akustycznego otoczonego milczeniem. Tego typu sygnały podane wprost są najczęstsze. W zakończeniu Norwidowskiego *Pierścienia wielkiej damy* Dureyko próbuje sam sobie oddać ukłon. Wykonuje tę czynność nic nie mówiąc. W ciszy uświadomiamy sobie pozorność happy-endu. Nowy gatunek stworzony przez Norwida — „biała tragedia” zawiera pomyślne zakończenie, które niesie w sobie nieuchronne nieszczęście. W okresie renesansu, czytamy dalej w rozprawie Dobrzyńskiej, nie-

⁴ T. Dobrzyńska: *Delimitacja tekstu literackiego*. Wrocław 1974, s. 5.

⁵ A. Czechow: *Wiśniowy sad*. W: *Utwory dramatyczne*. Przekł. A. Sandauer. Tom 2. Warszawa 1953, s. 191.

szczęśliwy zwrot w losach bohatera zapowiadający bliski koniec dramatu — był konwencjonalnym sygnałem delimitacyjnym. Wielu autorów zaczęło więc postulować w tym wypadku szczęśliwe zakończenie: tragedia przeobrażać się zaczęła w tragikomedie i zacięła swoją dotychczasową wyrazistość delimitacyjną. U Norwida również mamy zmiany sygnału delimitacyjnego — nie jest to bowiem typowy *happy-end*. W istocie tragiczny koniec mieści się w ciszy zapadającej w ostatnim akcie dramatu. Przeniesiony zostaje w jakiś nie zwerbalizowany, ale sugerowany przez całą sztukę dalszy ciąg. Są dramaty rozpoczynające się od razu wypowiedzianymi kwestiami; odbiorca jakby „wchodzi” w potok słów. Inny typ dramatu wprowadza widza w ciszę. Niekiedy jest to scena wypełniona działaniami ruchowymi, ale zdarza się też taki początek, jak np. u Harolda Pintera w *The Collection*. Bill patrzy na Harrego w milczeniu. Obecność milczących postaci i to wszystko, co się między nimi dzieje w danej chwili, staje się swoiście dramatycznym „gestem”. W takim przypadku milczenie jest sygnałem delimitacyjnym. O początku rozstrzyga nie pierwsze wypowiedziane słowo, ale to wszystko, co się stało w czasie milczenia. Wiele monologów zaczyna się od ciszy i to nie tylko tej naturalnej, potrzebnej do skupienia czy zastanowienia się, jak zacząć wypowiedź; są to monologi podejmujące wątki już przemyślane, nawiązują do stadium mowy wewnętrznej, nie zwerbalizowanej. Milczenie pozwala bardziej koncentrować uwagę, wyzwalać napięcie psychiczne, stąd jego szczególna rola w tak eksponowanych miejscach w dramacie jak początek i koniec.

Milczenie jako brak aktu werbalizacji

1. Milczenie jako brak słowa

Milczenie może przejawiać się jako niemówienie. Przykładem znaczącej postawy *postaci niemej* jest Katarzyna z *Matki Courage* Brechta. Inne postacie mówiąc o milczeniu Katarzyny wprowadzają je do akcji dramatu. Bohaterka stale walczy z milczeniem, próbuje informować otoczenie innymi, poza mową, środkami. Milczenie zaprojektowane jest w kontraście z ruchem. Katarzyna potrafi zwracać na siebie uwagę tylko gwałtownymi ruchami oraz głośnym działaniem, np. rzuca coś na ziemię, nagle odbiega. Gdy zamyka się w sobie, jej milczenie staje się niezauważalne. Ulega jednak stałym zmianom; w nim dokonują się odbicia przeżyć bohaterki. Nagromadzona rozpacz, chęć zwrócenia uwagi na swoje prawo do działania i informowania, do mowy, zmanifestuje Katarzyna w końcowej scenie. Chyba pierwszy raz w życiu tyle osób naraz usłyszało ją i zrozumiało. Katarzyna rozpaczliwie bijąc w bęben, aby ostrzec ludzi w mieście: to obraz jej zwycię-

stwa nad milczeniem i uzyskanie, choć przez chwilę, poczucia własnej wartości.

Istnieje jeszcze jeden rodzaj postaci niemej. Najlepszym przykładem będzie tu tramp, sprzedawca zapalek, ze sztuki Pintera *Lekki ból*. Pinter stworzył tzw. *comedy of menace*. Bolesław Taborski pisze, że *menace* (groza, zagrożenie) przybiera tutaj realne kształty trampa, który samym swym biernym i niemym trwaniem doprowadza do rozpadu źle dobrane małżeństwo i ich pozornie uporządkowany tryb życia. W swej interpretacji Taborski nie uwzględnił, moim zdaniem, bardzo istotnego faktu, że sztuka *Lekki ból*, jak zresztą wiele innych sztuk Pintera, była pisana z przeznaczeniem do realizacji radiowej. W radio postać, która nie odzywa się, nie wydaje choćby najłżejszego dźwięku, po prostu nie istnieje. Według Pintera największe niebezpieczeństwa rodzą się w naszej wyobraźni. Być może postać milczącego sprzedawcy zapalek jest tylko tworem wyobraźni pary ludzi, którzy spowiadają się jej ze swojej samotności.

Przyjrzyjmy się jeszcze wymownej i przesyczonej tragicznością scenie niemego meldunku Wiarusa w *Warszawiance*. Wprowadzenie niemej postaci ma tu *motywację sceniczną*. Cała scena wypełniona jest tylko przez oszczędny gest (salutowanie, podanie pisma i pakieciku, znów salutowanie). Dużą rolę odgrywa tu wzrok. Ujawniony zostaje związek milczenia z ruchem. Ciekawe, że u Norwida milczenie wiązało się zawsze z bezruchem. Tutaj — przeciwnie — oznacza rozbicie bezruchu. To wszystko, co dzieje się w salonie, ma charakter statyczny — w przeciwieństwie do dynamiczności pozostałego w oddali pola bitwy. Dopiero nieme wejście Wiarusa rozbija nieruchomą prawie kompozycję. Milczenie w scenie wejścia Wiarusa nie wiąże się z ciszą, ale wypełnione jest melodią pieśni granej na klawikordzie, a poprzedzone śpiewem. Muzyka ma tu znaczenie podstawowe, pieśń *Warszawianka* interpretuje milczącą wieść z pola bitwy. Szczególnie ważny dla budowy dramatu wydaje się sposób przejścia od milczenia do słowa. Po odejściu Wiarusa pierwsza odezwie się Maria, ale będzie ona mówić, śledząc i opisując ruchy generała. Jej urwane zdania stanowią przejście od milczenia ku słowu. Spojrzenie skierowane na generała łączy się z nią sceną odegraną przed chwilą, jakby jeszcze ją przedłużając. Myśli z trudem poddają się werbalizacji, na razie tylko ujawniając się w pojedynczych słowach. Jeszcze myślniki, pauzy, niedopowiedzenia przerywają zdania...

Często punkt kulminacyjny w dramacie stanowią *sceny nieme*. Sporo takich sytuacji spotykamy w sztukach Pintera. W *Urodzinach Stanleya* w momencie, gdy autor chce ukazać wnętrze Stanleya, daje mu nie słowa, lecz czynności do wykonania (np. scena z biciem w bęben i darcie gazety). Rekwizyty stanowią tu przedłużenie niemego gestu. Gesty, aby wzmocnić się ich wyrazu, są wielokrot-

nie powtarzane i trwają uporczywie długo. Sytuacja, której już nie sposób wyrazić słowami, jest specjalnie wydłużona w czasie.

2. Milczenie jako odmowa

Milczenie może być spowodowane świadomą i celową odmową słowa. Najczęściej przejawia się w odmowie odpowiedzi czy zdań. Ma ono wymowę bohaterską lub tchórzowską (ocena ta jednak zawiera już pewne wartościowanie etyczne). Zwróćmy uwagę na *milczenie jako odmowę rymu*. Wybrałam przykład z Wielkiej Improwizacji. Konrad pod koniec swego wyczerpującego monologu zaczyna Bogu urągać. Upojony własnym głosem woła:

Odezwił się: bo strzelę przeciw Twej naturze!
Jeśli jej w gruzy nie zburzę,
To wstrząsnę całym państw Twoich obszarem;
Bo wystrzelę głos w całe obręby stworzenia,
Ten głos, który z pokoleń pójdzie w pokolenia:
Krzyknę, żeś Ty nie ojcem świata, ale..

Głos diabła

Carem!

*Konrad staje chwilę, slania się i pada*⁶.

Na podstawie układu rymów w wypowiedzi Konrada łatwo możemy zrekonstruować rym brakujący. Wybieramy bowiem z pewnej ilości możliwych rymów odpowiedni i narzucający się z całą oczywistością. Konrad nie dopowiedział zdania do końca, zamilkł, bo takiego przekleństwa, które nasunęła mu myśl, nie chciał wypowiedzieć nawet w największym porywie.

W III części *Dziadów* można zresztą znaleźć również wymowne przykłady *milczenia jako nieodpowiadania na żądanie*. Przesłuchania księdza Piotra przez Senatora kończą się częstymi poleceniami kierowanymi do sekretarza „Zapisz, że milczał”⁷. Wygłaszane są też uwagi:

Gdy władza każe mówić, milczeć się nie godzi

Ksiądz milczy

Ksiądz Piotr wobec Senatora milczy. Właściwe odpowiedzi mógłby znaleźć w pozostałych rejonach swego „ja”. Prawda ujawnia mu się poprzez widzenia. (Pokora wobec Boga daje mu jasność serca i umysłu).

⁶ A. Mickiewicz: *Dziady. Część trzecia*. Kraków 1925, s. 94. BN I, nr 20.

⁷ *Ibidem*, s. 73.

3. Milczenie w koegzystencji ze słowem

Znanym chwytem literackim jest *przejście kontrastowe* od ciszy do krzyku i odwrotnie. Tak samo silnie działa zestawienie milczenia i potoku słów. Milczenie zapada, niczym ostatni akord, po słowach wywołujących szczególne wrażenie, po wszelkich fatalnych przepowiedniach czy nagłych złych wiadomościach. W *Hómeryze i Orchidei* Gajcego Homer ujawnia to, co powiedziało mu wyrocznia boska

Dwa słowa: będziesz ślepy
(*głuche, ciężkie milczenie*)⁸.

Milczenie w koegzystencji ze słowem *zmienia* bardzo często *zabarwienie semantyczne wypowiedzi*. Ujawnia fałsz lub słabość słowa, ironizuje, modyfikuje sens zdań.

Milczenie stanowi też *sygnał*, że właściwie *unika się odpowiedzi*. To, co mówi się potem, jest tylko wykrętem, grzecznościową formułką. Podjęta rozmowa lub szybka zmiana tematu ma nie dopuścić do milczenia. Przykład z *Wiśniowego sadu*:

Waria: Myślę, że nic z tego nie będzie (...) Wszyscy mówią o naszym weselu, wszyscy winszują, a właściwie próżne gadanie... wszystko jak sen...
innym tonem

Masz broszkę w kształcie pszczołki⁹.

W dramatach Becketta koegzystencja milczenia ze słowem ma motywację filozoficzną. Jak marnieją i giną postacie, jak rozpada się ciało, tak marnieje i rozplywa się mowa. Zanik mówienia jest oznaką śmierci człowieka. Ludzie mówią (obojętnie co), aby pokonać ciszę. Jan Błoński uważa za bohatera tych dramatów sam proces mówienia, nieważne jest bowiem znaczenie słów¹⁰. Paradoxem życia człowieka jest fakt, że istnieje ku śmierci. Tak więc i słowo, które podtrzymuje istnienie, nie może nie zmierzać do rozpadu. Jest to mówienie do milczenia. W wypowiedziach postaci sztuk Becketta otwierają się niespodziewanie milczenia: gesty i zdania zostają anulowane. W dramatach zaprojektowanych jako słuchowiska za-trata świadomości jest utratą głosu.

Milczenie może całkowicie *zastąpić słowo*. Edward Balcerzan i Zbigniew Osiński¹¹ zwracają uwagę na zjawisko substytucji, polegające na podstawieniu informacji spodziewanej w jednym subkodzie przez informację nadaną w subkodzie innym. Końcowym przypadkiem będzie właśnie podstawienie muzyki czy subkodów plastycznych w miejsce mowy. Zwyciężając w danej sekwencji, mają one

⁸ T. Gajcy: *Homer i Orchidea*. W: *Utworki zebrane*. Warszawa 1952, s. 208.

⁹ Czechow: *op. cit.*, s. 118.

¹⁰ J. Błoński: *Posłowie*. W: S. Beckett: *Teatr*. Warszawa 1973.

¹¹ E. Balcerzan, Z. Osiński: *Spektakl teatralny w świetle teorii informacji*. W: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. Tom 1. Wrocław 1974.

z reguły większą nośność ekspresyjną niż zaniedbane słowo. Autorzy cytowanej pracy piszą też o milczeniu jako elemencie redundancji. Często mianowicie bywa ono powtórzeniem tego, co już uprzednio zostało zwerbalizowane (dotyczy to zwłaszcza powiadomień wstrząsających, zaskakujących, godzących w bohatera). Milczenie takie zawiera jakby tę samą informację, wyrażoną tylko w inny sposób: pogłębia i utwierdza to, co już zostało przekazane.

Milczenie jako mówienie o czymś innym

Milczenie realizujące się w mówieniu może mieć motywację *empiryczną*.

Zależność między słowami wypowiedzianymi w roli a całym milczącym nurtem przebiegającym w jej głębi widział bardzo wyraźnie Konstanty Stanisławski: „Najistotniejsze są myśli i uczucia, a nie słowa roli. Nurt roli toczy się w podtekście, a nie w samym tekście”¹². Pinter wyczuwał i określał typ milczenia realizującego się w słowach: „Są dwa rodzaje milczenia. Jedno, gdy nie mówi się ani jednego słowa. Drugie, gdy używa się potoku słów. Mówią one o języku zamkniętym pod nim, ciągle do niego nawiązują. (...) Jednym ze sposobów widzenia języka jest uważanie go za stały wybieg, mający na celu ukrycie nagości. Uważam, że kontaktujemy się ze sobą aż nazbyt dobrze w naszym milczeniu, w tym, co pozostaje niewypowiedziane, i że ludzie dokonują ciągłych uników, desperackich, spóźnionych prób zachowania siebie dla samego siebie. Kontakt z innymi jest zbyt niepokojący”¹³. Oto przykład milczącego porozumienia się dwojga ludzi ze sztuki Pintera *Kochanek*. Mąż i żona, znudzeni sobą, wpadają na pomysł zamiany ról. Ona gra jego kochankę i równocześnie czekającą żonę, która w czasie nieobecności męża zdradza go z nim samym w roli kochanka:

Ryszard (staje w milczeniu): Co by się stało, gdybym pewnego dnia przyszedł do domu wcześniej

(pauza)

Sara: Ciekawa jestem, co by się stało, gdybym pewnego dnia ja za tobą poszła

(pauza)¹⁴

Pauzy wyrażają pewne zażenowanie z powodu słów, które odsłoniły prawdziwe intencje partnerów, a także stanowią milczącą zgodę na przyjęcie nowych ról. U Pintera trzeba dostrzec wieloznaczne, zmienne w swym przebiegu układy, które bywają zręcznie przyśłonięte siecią słów i gestów. U Czechowa natomiast postaci ucie-

¹² K. Stanisławski: *Praca aktora nad rolą*. Warszawa 1953.

¹³ B. Taborski: *Nowy teatr elżbietański*. Kraków 1967, s. 253—254.

¹⁴ H. Pinter: *Kochanek*. Przekł. B. Taborski. „Dialog” 1966 nr 8.

kają często w monologi skierowane do siebie. Pokazuje to dobrze rozmowa Andrzeja z głuchym Fierapontem:

Fierapont: Nie wiem, panie ... Nie dosłyszę...

Andrzej: Gdybyś słyszał, jak należy, to może bym z tobą nie gadał. Tak chciałbym z kimś porozmawiać, a żona mnie nie rozumie, siostr nie wiadomo czemu się boję, że mnie wyśmiejają, zawstydzą...

Fierapont: A w Moskwie (...) jacyś kupcy jedli bliny: jeden to zjadł czterdzieści blinów i podobno umarł¹⁵.

Wypowiedzi tracą spójność, rozminiają się tematycznie i ujawniają inne motywacje mówienia u swoich nadawców. W istocie stanowią dwa odrębne monologi. To chyba najdoskonalszy sposób wyrażenia samotności — ukazać ją w perspektywie dialogu, który jest nim tylko pozornie.

Milczenie w języku zużyтым

Określenie „milczenie w języku zużyтым” zostało wprowadzone dla oznaczenia rezultatu wszelkich usiłowań porozumienia się ludzi między sobą poprzez kod, który przestał spełniać swą podstawową funkcję komunikowania. Stajemy się ofiarami wypowiedzanych przez nas słów, zwrotów, utartych stereotypów językowych, panuje nad nami wielki frazes. Jest to sytuacja wyobcowania poprzez język. Nie umiemy już wyrazić tego, co w nas indywidualne i niepowtarzalne.

Pisząc o dramaturgii Ionesco, Błoński nazwał *Łysą śpiewaczkę* — „tragedią języka”¹⁶. Według niego postacie Ionesco, które nie potrafią wypowiedzieć się inaczej jak za pośrednictwem języka, będącego strukturą martwą, nie wyrażającą jedyności i autentyczności jednostki, okazują się w istocie — nieme. Różne rodzaje milczenia można ułożyć według stopnia osłabienia kontaktu: prośba o milczenie ze strony odbiorcy (Strażak, który chce, by podczas opowiadania przez niego dowcipów nikt go nie słuchał), odmowa odpowiedzi (Pani Smith mówi, a Pan Smith przez cały czas milczy i nie przerywając czytania mlaska językiem), zabicie odbiorcy (Profesor zabija uczennicę doprowadzony do szału niemożnością porozumienia się) i to nadrzędne przenikające wiele dramatów Ionesco milczenie, wynikające z faktu posługiwania się językiem „zużyтым”. Przykładem na całkowite rozerwanie kontaktu między partnerami jest scena 6 *Łysej śpiewaczki*:

¹⁵ A. Czechow: *Trzy siostry*. W: *Utwory dramatyczne*. Tom 2. Warszawa 1953, s. 37.

¹⁶ J. Błoński: *Posłowie*. W: E. Ionesco: *Teatr*, Tom 2. Warszawa 1967.

Długa zenująca cisza na początku, potem znowu chwila ciszy i wahania.

Pan Martin: hm

Cisza

Pani Smith: hm, hm

Cisza

Pani Martin: hm, hm, hm

Cisza

Pan Martin: hm, hm, hm, hm

*Cisza*¹⁷

Nieartykułowane dźwięki, przerywane stale ciszą, spełniają tylko funkcję fatyczną.

Milczenie realizuje się w tekście niespójnym. Ionesco prowadzi grę z odbiorcą, ukazuje mu niespójność semantyczną tekstu na różnych poziomach, a także na poziomie świata przedstawionego. Odbiorca nie ma w niczym oparcia, nie dysponuje możliwością odwołania się do empirii, jest prowokowany do asemantycznego wyładowania się poprzez krzyk. Dla bohaterów dramatu wygłaszane teksty nic nie znaczą, stwarzają tylko pozory aktu zrozumienia. Techniczne warunki komunikacji są zachowane (nadawca, odbiorca, kod, kontakt). Przeczy im jednak gwałtownie brak koherencji wypowiedzi:

Pan Smith: Wszystko trzeba przewidzieć.

Pani Martin: Podłoga jest pod nami, a sufit nad nami.

Pani Smith: Gdy powiadam „tak” to wcale jeszcze nie znaczy „tak”.

Pan Martin: Każdemu to pisane¹⁸.

Żadna z wypowiedzi nie krzyżuje się z inną pod względem swych odniesień semantycznych. W rezultacie całość tekstu rozpada się i akt komunikacji staje się niemożliwy.

Rozważmy przykład z *Kartoteki Różewicza*:

Jedna Marysia zakochała się na wczasach w Wacku, potem ze sobą chodzili, ale przedtem Wacek, którego Marysia pokochała pierwszą gorącą miłością, chodził z Jadzią, co jednak ukrył przed Marysią, i został powołany do wojska. Kiedy napisałam list do Wacka, że spodziewam się dziecka, które poczęło się wcześniej, Wacek nie odpowiadał, lecz mi napisał później, że on się spodziewa dziecka z Jadzią, która chodziła z Tadkiem. Rodzice nie pozwalali mi chodzić z Jackiem, bo Wacek był młodszy ode mnie o 50 lat. Ja mam teraz, „Przyjaciółko”, lat 16, a gdy poznałam Gienka, miałam za ledwie 8 lat i wierzyłam w ludzi¹⁹.

Dość długi tekst zachowuje pozory znaczącej wypowiedzi. Przykładowo wytracone ze słownikowego bezwładu wyrazy pozostają w związkach również przypadkowo aktualizujących pewne normy gramatyczne. Tu chyba również została zastawiona „pułapka” na

¹⁷ E. Ionesco: *Lysa śpiewaczka*. W: *Teatr*. Tom 2. Warszawa 1967, s. 57.

¹⁸ *Ibidem*, s. 79.

¹⁹ T. Różewicz: *Kartoteka*. W: *Sztuki teatralne*. Wrocław 1972, s. 30.

czytelnika. Przyzwyczajony do reguł czytania mimetycznego lub symbolicznego, nie znajdzie potwierdzenia tych zasad. Odkryje po prostu milczenie zamiast oczekiwanego powiadomienia.

Mechanizm tekstu niespójnego w sztukach Ionesco tak został opisany:

„Kiedy zburzeniu ulega spójność semantyczna pomiędzy wypowiedziami, niemożliwość aktu komunikacji staje się oczywista dopiero po włączeniu się do rozmowy odbiorcy. Natomiast zburzenie spójności semantycznej w obrębie jednej wypowiedzi powoduje przekreślenie aktu komunikacji na poziomie nadawcy. W tym wypadku komunikat N zostaje przymocowany poprzez różne swoje elementy do takich odcinków kontekstu (rzeczywistości), które istnieją w izolacji i w żaden sposób nie mogą być połączone. (...) Z kolei semantyczna niespójność na poziomie wyrażenia decyduje o semantycznej niespójności większej jednostki tekstowej, a przez to wyklucza także wszelką możliwość porozumienia się”²⁰.

Żadnej informacji o ludziach i sytuacjach nie przekazują też utarte, stereotypowe zwroty, występujące niemal w każdym zdaniu. Często postacie mówią jakby w różnych językach. Wysłanie komunikatu w kierunku odbiorcy, który go nie rozumie, może być uważane za milczenie w scenie odmowy informacji. Bohaterowie się słyszą, bo np. odpowiadają sobie do rymu, ale świadczy to tylko o wyczuciu przez nich pustego znaczeniowo brzmienia słowa. Na płaszczyźnie semantycznej — milczą. Milczenie to paradoksalnie osłonięte jest słowami. U Różewicza spotykamy takie kwestie, jak: „Pani: Ja jego, on mnie, on tobie, ona jemu, wiesz, jaki on, kiedy mu, muuuuu”²¹. Pozbawione sensu wylizanie form gramatycznych, odmian, rozplywa się w nieartykułowanym — muczeniu. Gramatyka, służebna wobec znaczenia, zapanowała tu nad nim bezapelacyjnie²².

Tak pojęte milczenie ma *motywację filozoficzną*. „Jesteśmy tacy, jak mówimy, a mówimy słowa i zdania puste. Puste, bo gotowe, nie własne, niczyje. Zanurzeni we fraziesie, utopieni w morzu oczywistości, wyobcowani językiem, nie możemy się ze sobą porozumieć: istotnym tematem *Łysej śpiewaczki jest samotność*” pisze Błoński²³, a Różewicz dodaje z rozpaczą „czy nie można nic powiedzieć, wyjaśnić drugiemu człowiekowi. Nie można przekazać tego, co jest najważniejsze...”²⁴.

²⁰ O. Riewzina, I. Riewzin: *Ionesco jako eksperyment semiotyczny*. Przekł. J. Faryno. „Dialog” 1973 nr 3, s. 9.

²¹ Różewicz: *op. cit.*, s. 20.

²² T. Kostkiewiczowa: «Kartoteka» T. Różewicza. W: *Dramat i teatr*. Wrocław 1967.

²³ J. Błoński: *Ionesco: Genealogia stereotypu*. W: E. Ionesco: *Teatr*. Tom 1. Warszawa 1967.

²⁴ Różewicz: *op. cit.*, s. 27.

Zakończenie

Milczenie w dramacie może wiązać się z motywacją:

Filozoficzną — przejawia się ona w dramatach Becketta, ukazujących mówienie zdążające do milczenia jako proces rozpadu osobowości oraz ciągle zmaganie się z milczeniem rozumiane jako walka o istnienie. Motywację filozoficzną ma także milczenie realizujące się w akcie komunikacji w języku „zużyтым” np. w utworach Ionesco i Różewicza.

Empiryczną — przeważa ona np. w dramatach Czechowa, Brechta, Szaniawskiego. Obejmuje milczące zachowania osób lub pokrywanie mówieniem istotnych, tkwiących w podtekście myśli.

Sceniczną — najlepszym przykładem jest nieme wejście Wiarusa w *Warszawiance* związane z przewidywanym efektem teatralnym tej sceny w kontekście całego ciągu scenicznego utworu.

Funkcje milczenia w dramacie można podzielić na trzy grupy, a w każdej z nich wyróżnić szereg funkcji szczegółowych, które w konkretnej realizacji scenicznej dadzą się dokładnie nazwać i określić. Funkcje zasadnicze to:

Ekspresyjna — związek milczenia z ruchem, gestem, ogrywaniem rekwizytów, światłem — różnorodnymi środkami teatralnego wyrazu. Milczenie staje się swoistym działaniem scenicznym. Ma zaskakiwać widza (czytelnika), wywoływać szczególne napięcie psychiczne, kierować stroną emocjonalną odbioru.

Semantyczna — milczenie stanowi dodatkowy tekst, który znaczy poprzez wprowadzenie go w kontekst słowny dramatu. Modyfikuje to, co zostało zwerbalizowane, zmienia zabarwienie semantyczne wypowiedzi, uzupełnia wysłowienie nowymi wartościami (ideowymi, psychologicznymi itp.).

Konstrukcyjna — umiejętne rozmieszczenie milczenia w różnych częściach dramatu stanowi ważny zabieg kompozycyjny. Milczenie może np. pełnić funkcję delimitatora tekstu lub być punktem kulminacyjnym akcji.

Anna Krajewska

„Tematy” w ilustracjach „Trylogii” Henryka Sienkiewicza

Trylogia inspirowała artystów nieomal od momentu ukazania się pierwszych odcinków *Ogniem i mieczem* na łamach warszawskiego „Słowa” i krakowskiego „Czasu” w 1883 r. W ciągu blisko stu lat, w zmieniających się sytuacjach kultury, powstawały związane z nią obrazy, rysunki, rzeźby, utwory mu-