

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Carmen Boves Naves

Tišina v literaturi

1. Vrste "literarne" tišine

a) Tišina kot tekstualni kontrapunkt

Morda je, ali se vsaj zdi, rahlo predrzno govoriti o "tišini" v literaturi ali v literarni teoriji. Pa vendar se od polovice sedemdesetih let naprej pojavlja "poetika tišine", da bi razložila jezik nekaterih pesnikov, "stilistika tišine", "mistika tišine" in celo "retorika tišine".

Zdi se, da v standardni rabi jezika s "tišino" navadno ne označimo molčanja tistih, ki niso v govornem okolju; za "tišino" imamo molk tistega, ki je prisoten v dialogu, pogovoru, semični izmenjavi, in sodeluje kot zgolj poslušalec v katerikoli človeški dejavnosti, ki dovoljuje ali zahteva verbalno ali semično sodelovanje. Težko je uvideti, da obstaja možnost tišine tudi v literaturi ali v literarni teoriji, saj se zdi, da je tišina zanikanje literarnega. Če je literarna stvaritev besedna umetnost, se namreč pojavi vprašanje, kako lahko literarna tišina sploh obstaja in kako lahko literarna teorija govori o tistem, česar v literarnem tekstu ni?

Po drugi plati pa v tem stoletju tudi kiparstvo odkrije "praznino" kot strukturno sestavino svojih stvaritev in jo uporablja v povezavi in nepovezavi s prostornino. Pablo Gargallo izdelal *Preroka* tako, da s pomočjo praznin prostorom podeli notranjo svetlobo in dobi notranje sence, ki se igrajo z odprtiniami: nazobčana železna plošča riše konkavne in konveksne oblike v kontrastih svetlobe in sence ter s tem doseže tiso, kar sam Gargallo imenuje "virtualna prostornina". V njeni omejitvi sodeluje gledalec na enak način kot pri tako imenovanem "odprtem romanu", kjer pomaga bralec skleniti fabulo.

Tudi slikarstvo je stopnjevalo "belino" (zid, bi rekel Tapies) kot podlago v pričakovanju, da bo sprejela oblikovne enote slikarstva: piko, linijo, rob, figuro. Če opazujemo platna kot *Vse v belem z loki* (Tapies, 1960), bomo lahko opazili, da je prazna površina sposobna sprejemati forme – dva majhna polkroga sta v spodnjem delu slike – da bi se sestavila v poslikan prostor. Belina, uporabljena za podlago figure, dobi slikarsko vrednost in se prelevi v osrednjo temo slike, ki privlači pozornost

gledalca, ki išče kontraste in jih postavi v razmerje z motivi ali izraženimi formami.

Dramski spektakel *Dejanje brez besed* (Beckett, 1957, 1962), ki se odvija na meji literarne umetnosti, poskuša zaradi miselnosti, da je beseda v gledališču tujek, jezik čimbolj izključiti iz predstave. Po zmagoslavnem obdobju tako imenovane "meščanske" ali "salonske komedije", ki je gledališko umetnost preveč približala pripovedništvu in ki je scenski prostor in gib skrčila na "spodobno opremljeno sobo", je reakcija na osebe, ki si pripovedujejo zgodbe, ki se zgodijo zunaj odra, reakcija proti besedi. Posledica je potenciranje drugih znakov, bolj značilnih za gledališče, ki pa scensko realizacijo oddaljijo od literature; scenografi in režiserji kot A. Appia, G. Craig, A. Artaud, J. Grotowski... poskušajo dramski pomen osredotočiti na neverbalne sisteme, ki se opirajo na svetlobo, prostore in njihovo porazdelitev na sceni, igralčevo telo, razne vrste učinkov...

P. Brook označuje scenarij kot "prazen prostor", ki se bo zapolnil z dramskim spektaklom – enako, kot se belo platno zapolni s sliko in list s pesmijo. Režiser bo napolnil gledališče z znaki, z njihovo večjo ali manjšo gostoto ter nakazal mejo in rob, ki ločujeta gledališče od življenja. In če s področja umetniškega ustvarjanja preidemo v svet refleksije in teorije ter pri tem uporabimo pesniški vezni člen, lahko rečemo, da glasba uvede tišino, slikarstvo praznino, beseda bel prostor. (P. Gimferrer, *Els mirals*, 1970)

Teorija literature, ki kot vsako razmišljanje vedno zaostaja za svojim objektom, si je v sedemdesetih letih postavila za nujnost interpretacijo tišine kot literarnega znaka, kadar daje njegova prisotnost tekstu pomen.

Krog se je, kot pravi pesnik, sklenil: uporabili smo jezikovni znak in tišino, prostornino in praznino, figuro in belino, besedno pripoved in nemi spektakel. Vendar literarna teorija ne more spregledati, da smo v istem prostoru, v pomenskem polju binarnega nasprotja: praznina je prisotna v skulpturi v tekmi s prostornino, belina nastopa v slikarstvu hkrati s figuro, tišina se pojavlja v literaturi kot sestavni del semiotično literarnega procesa, v nasprotju z zvokom in govornim znakom.

Poleg tega literarna teorija ne more spregledati dejstva, da je tišina lahko ne le jezikovni, ampak tudi literarni znak; in če dobi kot nasprotje verbalnim izrazom bolj ali manj jasen pomen, ni ta znak kot del literarne umetnine nikoli sistematičen in se nam vedno predstavi kot tekmeč ostalih literarnih znakov, ki so prav tako nesistematični in odvisni od okoliščin; njihovi odnosi in pomen so različni v vsakem tekstu: izolirana tišina zunaj konteksta ne obstaja, ker nima meja in je človek ne more zaznati.

Tišina se nam predstavi kot negativni pol binarnega nasprotja, katerega pozitivni del je beseda; s tega gledišča je v nasprotju z vsakim verbalnim besedilom. V literarnem delu postane tišina znak, katerega oblike, porazdelitev, odnosi in pomen se iz besedila v besedilo spreminjajo, kot je pač značilno za literarni znak. Ne moremo ustvariti seznama tipov tišin ali sheme njihovih odnosov z drugimi znaki v literarnem besedilu; prav tako ne moremo govoriti o pomenu, ki ga lahko doseže tišina v literarni študiji. Trdimo lahko le, da nastopa tišina vzporedno s praznino v kiparstvu ali belino v slikarstvu in da v književnem delu (v katerikoli njegovih zvrsti) prerase v literarni znak.

b) Prostorska tišina

Doslej smo se ukvarjali s tišino kot negacijo verbalnega znaka v standardni rabi jezika in kot literarnim znakom, vzporednim s praznino in belino. Če se postavimo v drug zorni kot, lahko govorimo o vsebinah, ki se s pomočjo znakov pojavljajo v besedilu na neposreden način, kot dokaz za prikrite motive in teme, zamolčane v pogovoru. Literarna tišina kot sestavna belina dela še ni v tekmi z besedo. Enako, kot sodeluje praznina z realno prostornino, da bi ustvarila virtualne prostornine, je tišina literarnega teksta v razmerju z lastnim okvirom pomenov, ki se delno izključujejo. Bralec sodeluje z besedilom tako, da izmed prisotnih znakov izloči tiste, ki so zamolčani in ne ustrezajo strogo fabuli, zgradbi besedila. To je tista vrsta tišine, ki jo je odkrila literarna teorija ob analizi teksta, ki pa je dokazano povezana s sodobno filozofijo. Dokaze za razširjenost te vrste tišine iščejo tudi v slikarstvu in kiparstvu ter v vseh izraznih dejavnostih človeka.

Derrida in njegovi privrženci dekonstruktivisti iz yaleske šole so prispevali k večjemu zanimanju literarne kritike za obrobne teme besedila. Odkrili so, da lahko obrobnost preide v osrednjo temo določenega branja. Podobno kot tišine v kontrapunktu lahko obrobni prostori besedila zahtevajo novi način branja, interpretacijo, po kateri postranske teme zasedejo pomensko središče. Robovi, komentarji, opombe na dnu strani, skoki vstran včasih nudijo zatočišče pesnikovim osrednjim temam, čeprav zasedajo v formalni porazdelitvi, ki se ponuja občinstvu, v resnici le drugoten prostor. Tisto, kar je izključeno iz osrednjega dela in pregnano v obrobna področja, daje slutiti teme, ki utegnejo sestaviti koristno pomensko zvezo, ko ponovno beremo literarno delo iz dekonstruktivistične perspektive. Enako sta kritika in teorija slikarstva usmerili svojo pozornost na drugotne prizore: od osrednje teme na ozadje, v stranske predele na platnu.

c) "Strukturalna" tišina

Teorija umetnosti po svoji tradiciji obravnava središčne teme umetniških del, ki so običajno "polna" besed, podob, snovi. Pred kratkim pa je začela upoštevati tudi obrobna področja in podtekst. Ko je teorija sprejela nove perspektive, je namreč tišina, v kontrapunktu z besedo ali odrinjena v besedilni prostor, glasno zakričala.

Dejstvo je, da imanentistične teorije analizirajo tisto, kar je na razpolago ali kar je izpuščeno, v povezavi s tistim, kar je v tekstu, se pravi z "izdelkom". Pragmatika gre lahko še dlje in s tem, da pojmuje delo kot del nekega procesa, vzpostavi zunanje povezave "izdelka" z drugimi prisotnimi sistemi in tako po poti zunanjih nasprotij odkrije "tisto, česar ni". V tej smeri je mogoče odkriti tisto, kar smo imenovali "strukturalna tišina".

Literarni teoriji je uspelo zaslutiti *zakone tišine* (L. Terracini); gre za skupek znakov, ki se pojavijo v besedilu, da bi na posreden način izrazili določeno vsebino tišine (C. Guillén). Prav tako je uspelo literarni teoriji izpostaviti (kot nasprotje) *tišino*

zakonov (zdi se nesmiselno), in sicer z odkritjem, da izrazne oblike, ki jih v nekem obdobju uporablja neki umetnik, ne morejo nečesa sporočiti ali vzpostaviti dialoga, pač pa prisilijo nekatere sogovornike k molku, tišini.

Glede na posamezne pisce se lahko na primer vprašamo: Zakaj potem, ko je napisal *Fedro*, svojo najlepšo, čeprav ne tudi najpopolnejšo tragedijo, Racine nič več ne piše? Zakaj J. Rulfo ni napisal več romanov, kljub nujnosti, ki jo je izražal v nekaterih pogovorih z novinarji, ko je razpolagal s tako dovršeno izrazno obliko, kot dokazuje v *Pedru Páramu*? Zakaj pripovedna tišina Péreza de Ayala po romanih o *Tigru Juanu*?

Zakoni lahko molčijo, avtorji lahko umolknejo, toda tisto, čemur se ne moremo izogniti in kar ni nikoli utihnilo, je interpretacija tišin.

d) Tišina podteksta

Potem ko smo izpostavili paradoks "literarnih tišin" in jih poskušali razvrstiti, moramo opozoriti, da predstavlja tišina eno od rekurentnih tem: kot tema in kot pripomoček.

Mnogi pesniki so govorili o tišini in grozili z njo, preden se je pomen te besede skrčil; gledališče je uporabljalo tišino kot kontrapunkt blebetanju v salonski komediji ali kot konkurenčen znak besedi. Pripoved s svojo prednostjo pri rabi besed tišino opiše ali sprejme, ponudi dialoge, v katerih ena od oseb nastopa le kot poslušalec ali se omeji na notranji monolog in ostane nema. Ali pa pride do tišine po strukturalni poti, ko beseda preneha delovati pomensko in po kratkotrajnem jecljanju utihne, kot se zgodi v Beckettovem *Neimenljivem* (1953).

Če še tako na hitro preletimo literarno zgodovino, odkrijemo tišino vsepovsod. Za sedemdeseta leta poezija ali stilistika tišini ni značilna, čeprav sta se v teh letih obe izoblikovali. Da bi razjasnili dejstva in njihovo razlago, je treba označiti tišino v literarnem ustvarjanju in v literarni znanosti in jo v obeh primerih osvetliti.

Poleg tega moramo vrsti notranjih in zunanjih tišin, ki smo jih naznanili doslej, dodati tišino, ki doseže bralca v podtekstu prek verbalnega presežka v besedilu. Govorimo o tišini, ki jo zaznava bralec, a je avtor v svoje delo ne vključi niti kot temo niti kot pripomoček. Poskušajmo razložiti.

Noben literarni junak se nam ni zdel bolj utišan - ne pa tudi tih - kot gospa Smith v prvem prizoru Ionescove *Plešaste pevke* (1950). Ta gospa po jedi prevzame besedo in neutrudno govori svojemu soprogu, ki bere časopis in tu in tam tleskne z jezikom. Gledalec zazna, da uboga gospa Smith, zadovoljna, ker je Angležinja, uporablja jezik, da bi nakazala svojo prisotnost v prostoru in času kot opazovalka tistega, kar se dogaja, in izrazila to, kar vidi in kar preživlja, z natančnim "reprezentančnim" jezikom za poslušalca, ki vse tisto, kar bi mu utegnila povedati, že pozna. Naj gospa Smith govori ali molči, poslušalec ne posreduje nikakršnih novih dejstev. Gospod Smith ves čas molči (če ne upoštevamo njegovega tleskanja z jezikom), pa tudi za gospo Smith bi bilo bolje, če bi utihnila. Tišina je podtekst

njenega govora.

Če se od gledališča preselimo k romanu, srečamo v naši sveži literaturi enako patetičen primer tišine v podtekstu teksta, polnega besed: osebe, ki ne utihnejo in ne povedo ničesar. Nihče ni tako tih kot Carmen Sotillo, ki pet ur brez premora govori s truplom svojega mrtvega moža. Mrtvi mož (glede na njegovo učinkovitost pri govorni izmenjavi ni gospod Smith s svojim potleskavanjem z jezikom nič bolj živ) ji ne more prisluhniti, vendar to dejstvo ni pomembno, kajti vse to, kar ona prvič ali drugič ponavlja, je on že vedel. Beseda je redko ustvarila tako učinkovito tišino kot v tem Delibesovem delu. Te osebe, ki bi jim lahko rekli, "če ne znaš, ne moreš ali nočeš govoriti na drugačen način, je bolje, da utihneš," so najbolj zanosni junaki v sodobni literaturi.

Nikoli pred gledališčem absurda niso uporabljali besede, da bi tako intenzivno naznanjala tišino. Res je, da je bila v mnogih primerih beseda služabnik tradicionalne fabule; res je, da je bila v mnogih drugih primerih beseda le bistroumen domislek, duhovitost, prazna šala ali posredna pot k nezavednemu..., toda ob redkih priložnostih niso besede uporabljali za nič, za prikaz tišine, da bi gledalčevim očem in sluhu predstavili osebe, ki ne dosežejo človeškosti niti v govoru niti v ne-govoru.

V tem skrajnem primeru se neizrekljivo izrazi z besedo, ki ni nič več kot glas, ki je le gola materialna reč. Glas je beseda brez besede, je minimalno dejanje človeka, omejenega na "telo z glasom", katerega podoba pripada "les sources anthropologiques de l'imaginaire" (Durand) in katerega cilj predstavlja izogibanje samoti tako, da se opre na možnost, da nekoga ogovori. V tem primeru ni nič bolj zgrešenega kot Benvenistova teza, da Jaz ustvarja Tebe: Jaz ne ustvarja ničesar, le domišlja si, da nekoga ustvarja, medtem ko njegov glas odzvanja v praznini.

In zdaj nam je resnično uspelo skleniti *krog*, ki ga naznanja Gimferrer. Če praznina ustvarja prostornino, če belina sprejme figuro, če se tišina napolni s pomeni, tedaj tudi nasprotno beseda (z bralčevo pomočjo ali kot bralčevo reakcijo) zahteva tišino. Morda bi bilo pretirano reči, da izvira ta reakcija, ki ji bomo odslej rekli impresionistična, iz radikalne antropološke vznesenosti junaka, ki uporablja besedo in se odreče dostopu k pomenu, ki je v prisotnosti mrtvega ali živega človeškega bitja. Znajde se sam z odmevi lastnega glasu, ki pričajo o njegovem obstoju: slika glasu povzroči, "da se v nas zgane nekaj, kar nam pove, da nismo sami" (Jung).

Mislím, da predstavlja beseda, omejena le na glas, v literarnem diskurzu najbolj neopredelljivo med tišinami.

Tišina v besedilu kot kontrast, relativna tišina tem, izgnanih v marginalna področja; tišina besedila, ki ne upošteva zunanjih predpisov in okvirov, kot se pogosto zdi, sodeč po njegovih sestavnih delih in zgradbi: vsem tem tišinam je treba dodati tisto, ki smo jo poimenovali tišina podteksta. Izrečeno in neizrečeno lahko interpretiramo na več načinov v različnih branjih – glede na horizont pričakovanj, v katerem je lahko bralec.

Izrečeno je vedno v orientacijski povezavi z branjem; neizrečeno lahko stopi kot znak v kontrast z izrečenim. Besedilo brez tišin, stavek, poln besed, nas lahko, kot smo videli, napoti k podtekstu tišine. Ta je lahko za tistega, ki bi jo znal brati, najbolj pijoča med tišinami.

Če nam je v tej hitri razvrstitvi uspelo opredeliti vrste literarnih tišin, bomo skušali pokazati še, kako se kažejo v besedilu. Od vprašanja, *kaj* so, bomo torej prešli na vprašanje, *kakšne* so literarne tišine.

2. Oblike literarne tišine

Vedno učeni *D.R.A.E.* (Diccionario de la Real Academia Espanola; Slovar Španske Kraljeve Akademije, op. p.) in priznana oporna točka, kadar stvari niso jasne in se moramo zateči k javno (ne znanstveno) preizkušenim sodbam, sprejme tri splošne pomene termina *Tišina* in poleg nekaterih fraz, temelječih na tej besedi, doda dva pomena v besednih zvezah:

1. Odsotnost govora.

2. Odsotnost hrupa: "gozdna tišina, nočna tišina ..."

3. Fig. učinek vzdržnosti od pisnega izražanja: "tišina zgodovinarjev, tišina zakona".

Ti trije pomeni imajo skupen nikalni značaj: ne-govor, ne- hrup, ne-pisanje; enako se zgodi v besednih zvezah: administrativna tišina v pravniškem jeziku, tišina ali glasbena pavza, če ni zvoka.

V vseh primerih je tišina predstavljena in opredeljena kot nasprotje neki dejavnosti, zato predstavlja predmet tako imenovanega pesništva zanikanja (Bachelard).

Ta značajska poteza "tišine" nam za začetno točko vsake analize tega pojava vsiljuje besedno, sintaktično, semantično, pragmatično ali strukturalno nasprotje, tako, kakršnega smo potrdili na prvih straneh; in, kot je logično, vedno v okviru konkretnih referenc, pa naj gre za tekst ali kontekst v vsej njegovi veličini (ko-tekst, intertekst, intekst).

1. Tišina kot tema (govoriti o tišini). Njena retorika

O tišini se govori kot o nasprotju ostalim temam v literarnem delu. Lahko se nanaša na *Božjo tišino* (ker zaradi Njegove odsotnosti ni mogoče vzpostaviti dialoga), na tišino motivov, za katere ne najdemo izraza, ali na namerno tišino ljudi, ki iz kateregakoli razloga raje molčijo. Poleg tega pa obstaja še pomembna tišina, ki se, prav tako kot slikarska, zateka k zvoku: "in v tišini si lahko slišal le / doneče brenčanje čebel".

Božja tišina se pogosto pojavlja kot motiv v eksistencialni literaturi (celo v naslovih romanov: *Božja tišina*, J. L. Martín Descalzo); ta motiv so na različne načine omenjali ali vključevali v mistično literaturo in ga v sodobni poeziji srečamo z mnogimi različnimi utemeljitvami. V vsakem primeru je obdelan drugače.

Človek se prereka v nemogočem dialogu, v katerem neki Ti, Bog, ki ga je ustvarila vera, neprestano molči in noče priti na vrsto v semični izmenjavi. In če se v posameznikovi mistični izkušnji pokaže kak simptom ali znamenje, beseda ne zadostuje

več. Motiv božje tišine zato povezujejo z motivom nezmožnosti človeškega jezika, da bi obravnavali božanske motive.

Izostanek jezikovnega sogovornika in revščina človeškega izraza sta dve polji, med katerima se giblje mistična literatura tišine. Pomanjkanju sogovornika eksistencialna literatura doda uporništvo, ki se neizogibno preliva v skepticizem.

Odsotnost Boga v semiotičnem procesu povzroči mistikov strah ali uporništvo eksistencialnega pesnika.

Prvih nekaj kitic *Duhovne pesmi* govori o strahu in iskanju nekega skrivnega Ljubimca, ki ne govori in v jasni besedi izraža nenehne prošnje na meji obupa, željo po prisotnosti, ki se sklene z otroškimi jecljanjem:

in me pusti umirajočega
in ne vem kaj so jecljali.

Strah pred odsotnostjo lahko presežemo le s prisotnostjo in takrat je potreben neposreden dialog, kajti vsa znamenja se izkažejo za nejasna in nezadostna:

Ravnokar so vam ju izročili,
vi pa kar ne bi odgovorili
na moji sporočili,
in ne vedo mi povedati, kaj hočem.

Ko v trinajsti kitici pride do srečanja in se tišina prekine istočasno kot kitica, Nevestine besede nastopijo z eno najznamenitejših tišin španske lirike. Prelepa svatovska pesem, ki jo poje Nevesta, se prične z verzom, ki omogoči začetek zmedene naštevanja, v katerem se Ženin lahko pojavi kot tretja slovnična oseba, kot druga oseba, ki posluša Hvalnico, ali kot retorično klicani vokativ.

Drug pesnik, J. Guillén, je opozoril na prisotnost globoke tišine v stavku, ki spremeni slovnična pravila španskega jezika:

Mi Amado las montañas ...
(Moj Ljubljeni gore ...)

To je metrično popoln verz (poudarek na drugem in šestem zlogu; metrična os na desetem), ki ga lahko beremo s pavzo ali brez nje za Amado. Prisotnost ali odsotnost vejice *Mi Amado* spremeni v vokativ in stavek v vzklík ali *Mi Amado* v osebek nekega izpuščenega glagola, stavek pa v sporočilo. Po prvi domnevi prisotnost vejice pogojuje tudi latenten glagol v drugi osebi ali v prvi osebi ednine:

- * Moj Ljubljeni (ti si, ti si naredil, poglejva) gore.
- * Moj Ljubljeni (je, je naredil ...) gore.

Beseda zadostuje, da izrazimo Nevestino željo in zamolčimo vsebino, ki bi morala

z neko namišljeno besedno zvezo zastopati bralca kot poročilo, navdušenje, razmišljanje. Nezadostna beseda s pomočjo bralca rodi pomene in učinkovite izraze, ki jih ne moremo ovreči.

Božja tišina in besedni boj se v besedilu izrazita v nemogočem dialogu, v napadalnih tišinah, v nenehnih elipsah, ki v bralčevem ušesu odzvanjajo glasneje kot neposredna beseda. Zmožnosti enih in drugih izraznih oblik se v besedilu pogosto združijo in ne srečamo čistih zvrsti tišine, ki smo jih našli v prvem delu.

2. Tišina zakonov

Govoriti o tišini pomeni postaviti se v samo središče komunikacijskih problemov. Tišino srečamo namreč prav v komunikaciji in le delno v drugih semičnih procesih (izraz, pomen, interpretacija).

Če bi natančno vedeli, kaj želimo povedati, in če bi lahko to posredovali z nedvoumnim in zadostnim sistemom, ne bi bilo treba govoriti o tišinah. Toda ker nam pogosto, čeprav se trudimo, ne uspe doseči komunikacije, moramo v praksi potrditi tišino in njene razloge iskati onstran, v namenih govorcev in njihovih namernih tišinah.

Tišina kot motiv ali pojav tišine, ki se izmenjuje z drugimi motivi, so dejanja semiotičnega procesa; vendar obstajajo druge tišine, ki izhajajo iz istega semičnega procesa: jezik ne more opisati vsega tistega, kar človek vidi, čuti ali premišljuje, in njegova prikazna vrednost ne obsega vsega tega. Obstaja del človekovih izkušenj, vidikov narave in nadnarave, za katere jezik ne premore izraza. To je tisto nepopisno, neizrekljivo, tisto, kar ostane zunaj besede in kar je človek spoznal ali zaznal na kak drug način.

Steiner je še vedno mnenja, da neopisljivo ni tišina. Ta se pojavi v okviru izraznih oblik govora (želeti, moči ali znati govoriti) ali v semiotičnem procesu z opuščanjem in ima svoj *raison d'être* v govorcih: govoreči ne reče tistega, kar bi lahko ali moral reči, ali pa poslušalec pogreša dele besedila, ki bi, sodeč po shemi, vzorcu v njegovem čitvu, morda na neki način morali biti v stavku, a jih kljub temu ni: to je oddana ali sprejeta tišina.

Neopisljivo je tisto, kar ostane onstran jezika in se postavlja tako proti govorjenju kot molčanju, kajti ne gre za nekaj, kar lahko povemo ali zamolčimo, temveč za nekaj, česar ni mogoče izreči. Izrečeno je zato, ker se lahko pove, in zamolčano je zato, ker se lahko pove; vendar je – nasprotno – "neizrekljivo onstran meja besede" (Steiner).

Mistično neopisljivo v literarnih tekstih povzroča tišine (ni tišina sama, vendar, kot smo videli, povzroča tišine), neopisljivo znotraj drugih človeških izkušenj povzroča tišine v romantični poeziji in v vsej sodobni liriki. Valle-Inclán govori o skoraj mističnih doživetjih, med katerimi je na intuitiven, ne čuten ali premišljen način prišel do poistovetenja z naravo, kar mu je preprečilo izražanje, komunikacijo: "Kadar se odpravimo onstran čutov, izkusimo tesnobo zaradi naše muhavosti."

Tudi tako mistične izkušnje, ki imajo možnost globalnega zaznavanja, kot so doživetja in intuicije, v enosmernem semičnem sistemu, kot je jezik, ne najdejo izraza,

ker jih ni mogoče analizirati po delih. Kierkegaard v *Dnevniku* govori o lastnih nepopisnih izkušnjah: "Za menoj se v mojih papirjih ne bo našla (to mi je v tolažbo) niti ena razlaga tistega, kar je pravzaprav napolnilo moje življenje; ne bo mogoče najti ozadja, ki bi razjasnilo tole besedilo. Pogosto tisto, kar svet imenuje malenkosti, zame predstavlja neizmerno pomembne dogodke ...", in "o tistem, kar popolnoma in v svojem bistvu na najintimnejši način pripada mojemu bivanju, ne morem govoriti". "Vsi tisti, ki znajo molčati, postanejo sinovi bogov, kajti v molčečnosti se rodi zavest o našem božjem izvoru. Blebetači nikoli ne bodo nič več kot ljudje. Vendar pa, koliko jih zna molčati? Koliko jih vsaj ve, kaj pomeni molčati?"

In zopet se moramo zateči k našemu pojasnilu: težko je v nekem besedilu najti izoblikovan čist tip tišine. Neopisljivo se, kot vrednota izven besede, pomeša ali prikrije vsaj z občutkom, da je beseda nezadostna, in avtor se bori zanjo, da bi, kolikor bi mu to uspelo, oblikoval svoja sporočila, vendar se prikrije tudi z občutkom, da je odpoved besedi prostovoljno dejanje in ga zato uresniči osebek semiotičnega procesa, čeprav se razlogi za to odpoved skrivajo v lastnosti jezika: njegovi nezadostnosti.

Znotraj te skrajnosti bi morali opredeliti tišino avtorjev, ki so umolkili, ko je bila njihova beseda zadostna, bogata in primerna dramskemu dialogu, pripovedi ali liričnemu izrazu (Racine, Pérez de Ayala, Rulfo). Morda so naleteli na neopisljive izkušnje; morda so se naučili molčati; ali pa niso zmogli govoriti onstran točke, do katere so prispeli. "Tiste, ki so začudeni nad Racinovim molkom po *Fedri*, moramo spomniti, da je *Fedra* tragedija tišine; ni nujno treba iskati razlage za to tišino, vendar se zdi tistim, ki so nasprotnega mnenja, povsem umestno namigovati na pomisleke verske narave, na pisateljsko občutljivost ali utrujenost od ljubezenskega življenja (...). *Fedra* nas hkrati z lastnim propadom, uničenjem razuma, spomni na pomen izpovedne tišine ..." (Blanchot)

3. Shematična tišina

Tišina postane "estetsko zaznavna" (Guillén) zaradi retoričnih figur izpuščanja ali zaradi nasprotja stavka z oblikovnimi vzorci slovnične narave, torej neposredno določilnimi oblikovnimi normami, z vzorci ideološkega tipa ali s splošno jezikoslovnimi vzorci, kakršni so lahko zakoni o vrstnem redu in razporeditvi dialoga.

Elipsa "temelji na slikanju tišine na žuborenje govora" (Peñalver) in po *D.R.A.E.* "temelji na izpuščanju ene ali več besed, potrebnih za pravilno slovnično zgradbo stavka, ne pa tudi za jasnost pomena." Literarna teorija v svojih študijah pogosteje kot o elipsi govori o latenci. Vemo, da so v literarnem delu skrite enote, kadar se ne pojavljajo v njegovi zgradbi, vendar pa o njih lahko sklepamo zaradi sestavnih delov besedila.

Fontanier poda natančnejšo opredelitev elipse: "Izpustitev besed, ki bi bile nujno potrebne za polnost zgradbe, vendar pa jih dovolj natančno označujejo besede, tako da ne pride do nejasnosti ali negotovosti." (Fontanier) Ta definicija nakazuje, da je želena komunikacija mogoče doseči z manj izrazi, kot bi jih lahko nanizali v stavek;

razdalja med mislijo-jezikom-komunikacijo je skrajšana in osebki semiotičnega procesa so si bližji.

Poleg slovničnih in komunikacijskih vidikov, ki jih je prinesla na dan jezikoslovna teorija, je treba opozoriti na drugo lastnost tišine, do katere pridemo z izpuščanjem terminov: sodelovanje bralca ni omejeno le na nadomeščanje izpuščenih sestavnih delov, kajti v literarnih razpravah ni nikoli popolnoma jasno opredeljeno, ali so nekateri izmed njih določeni in nespremenljivi; odsotnost sestavnega dela, ki jo občutimo zaradi slovničnih vzorcev, omogoča najrazličnejše ne nedvoumne interpretacije in odtod nam misel na možnost večkratnega branja. Ne gre le za odsotnost neke določene besede, gre za tišino, ki se med prejemnikovim branjem napolni s tako ali drugačno obliko.

Imamo še druge tekstualne tišine, ki postanejo zaznavne, ko tekst preskusimo z vzorci porazdelitve, med katerimi je najbolj eleganten dialog, saj nam ponuja vrsto izraznih oblik, ki jih bomo le omenili.

Oblikovna sestava dialoga zahteva izmenjujoče delovanje oseb, tako v vlogi govorcev kot poslušalcev. Dialog napreduje z izmenjujočim sodelovanjem obeh oseb, tako da vsaka prispeva svojo kontekstualizacijo, svojo kodifikacijo in verbalizacijo.

Če manjka eden od pogojev za dialog, se pod navideznim dialogom lahko skriva tišina. Najskrajnejši tak primer je, kadar se ena od oseb izmika poslušanju in poskuša speljati pogovor proti drugim temam; analizirajmo znamenit primer na začetku Valle-Inclánove drame *Zveza* (vključena v *Oltarno sliko lakomnosti razuzdanosti in smrti*): Stara Lisica pride z zvodniškim predlogom k Deklici, ki se noče vključiti v dialog; ne molči popolnoma (Teta, pusti to / Meni je zrak ...), vendar na temo, ki jo predlaga Stara, odgovarja s tišino.

Pod krinko navidezno formalnega dialoga lahko ne-poslušalec izkoristi pomanjkanje pozornosti in spremeni temo: govori neumnosti, se oglašča s pripombami, vendar ne sledi ustreznemu vrstnemu redu (vprašanje-odgovor, domneva, pritrditev itd.). Odkloni poslušanje in glede na to ima lahko dve vrsti odnosa do sogovornika: ali mu to da vedeti ali pa poskuša prikrivati svojo nepozornost s splošno uporabnimi in neobvezujočimi odgovori. Gledališče, predvsem pa komedija je te situacije izkoriščala v komične namene. Zelo iznajdljiv primer najdemo v *Rinconete y Cortadillo*, ko študent, ki so mu ukradli možnjo z denarjem, ves prepoten poizveduje, ali kdo kaj ve o tem. Pustijo mu, da govori, kolikor hoče, in vmes dajejo pripombe, češ da še vedno ni prešel k bistvu: če je bila velika ali majhna, kakšne barve je bila možnja itd., dokler fant ne opazi njihove igre in se njegov odgovor ne sprevrže v živčni izpad.

Pod navideznim dialogom se lahko skriva razprava, tako da eden od sogovornikov utemeljuje, drugi pa tu in tam izrazi svoje strinjanje.

V to skupino sodi večji del platonskih dialogov, v katerih je jasno izraženo neko razumsko področje. Dialog ni le oblika besedila, ki jo izberemo izmed mnogih. Uporaba dialoga ustreza načinu razmišljanja, ki ga želimo predstaviti (in včasih tudi v resnici je) kot nedogmatičnega, in nekemu dialektičnemu postopku. Vendar ta ne more biti le navidezen in dialog le monolog. Predmet, ki je zbudil veliko zanimanja pri sodobni filozofiji, je z veliko spretnostjo obravnaval Martin Buber (*Dialoško življenje*,

1949), ki je potrdil obstoj navideznega in živega ali pristnega dialoga. V zvezi s tišino je treba opozoriti na to, da filozofski dialog neredko pade na raven monologa, v katerem nekdo izpostavi neko teorijo in drugega sogovornika postavi v položaj, v katerem mu ne preostane nič drugega, kot da pritruje. Če bežno pregledamo *Simpozij*, lahko ugotovimo, da Sokrat z modro Diotimo zgradi dialog na temo ljubezni. Uvodne replike in nastop dialoga, posnemajoč tehniko kitajske škatlice, pripelje na primer do tele izmenjave:

- Zato je ni reči, ki bi jo ljudje ljubili, mimo dobrega. Ali pač?
- Bogme, ne.
- Potemtakem je preprosta resnica to, da ljudje ljubijo dobro, ne?
- Da.
- Ali ni le-tu potreben dodatek, da žele 'to dobro' tudi imeti?
- Res je.
- In ne le imeti, marveč zmeraj imeti?
- Tudi to je treba dodati.
- Kratko rečeno torej, je povzela, eros je želja o trajni posesti dobrega.
- Povsem pravilno, sem pritrdil. (206, A-B; prev. A. Sovrč)

Eden od sogovornikov s svojimi izjavami ne sodeluje dialoško, le soglaša, je le sprejemnik neke razprave.

Vendar so v okviru te sposobnosti dialoga lahko še druge oblike prevladovanja, ne več intelektualne premoči, temveč premagovanja nekogaršnje volje (eden drugemu ne dovoli govoriti in ga prisili k molku: Fortunata y Jacinta navaja dialoge Barbare z njenim sinom Juanitom, v katerih le-ta niti enkrat ne odpre ust, če pa jih vendarle, da bi začel besedo, ne pride dlje kot do prvega zloga, saj ga ustavi ona, rekoč: "In utihni").

L. Terracini kot skrajni primer dialoške tišine predstavi tisto, ki jo vsilijo Španci med zavojevanjem Amerike in ki jo prevajajo kot "ne le političen, temveč tudi semiotičen napad". Avtorica trdi, da "vemo, da zakone lahko uporabimo tudi tako, da z njimi utišamo tistega, ki so mu namenjeni; očitno je, da zakoni sami nikogar ne utišajo, vendar pa to dosežemo s kaznijo za tiste, ki se jih ne držijo: z uničenjem komunikacije. Sprejemnika lahko odpravimo, oddajnika sporočila pa ne (...). Zakoni tišine so tisti, ki jih vladajoči egoistično uporabljajo, da bi drugega omejil na tišino prav zato, ker jih ne pozna" (Terracini). V prav takem prepričanju je latinščina tišini podvrgla vso romansko Evropo, čeprav so stopnje tišine različne; o predromanskih jeziki ostaja le malo sledi, o ameriških pa jih imamo mnogo. Koristno je ločevati med zakoni tišine in zakoni oblasti: španščina ni vsiljevala tišine, bila pa je jezik oblasti.

Kot povzetek in za sklep lahko rečemo, da ima tišina v literaturi različne vrste in se kaže v različnih oblikah.

Prevedla Špela Mihelač, priredil M. K.

Prevedeno iz: *El Silencio*. Compilación de Carlos Castilla del Pino. Alianza Universidad; Alianza Editorial, 1992.