

KRZYSZTOF BIEDRZYCKI

Stanisław Barańczak *Hi-Fi*. Antynomia modernistycznej estetyki

Hi-Fi

Brzęk potrąconej szklanki, czysty, niezatarty
przez gwar, dym, oklaski klubu w Kopenhadze,
gdzie trzydzieści lat temu nagrywa standardy
trio Billa Evansa; albo ten w zasadzie

niesłyszalny, gdy muzyk siedzi na estradzie,
a w nagraniach wyraźny, po swoim czysty,
metalowo-cielesny szmer, gdy po podkładzie
strun przesuną się ściśle palce gitarzysty;

albo nieistniejący, ale oczywisty
głos, który Bach powinien był włączyć do fugi,
a który Glenn Gould nuci, gdy ją gra. Dziś dyski
każą czy pozwalają słyszeć, co przez długi

czas wytłumiał prymityw taśm i płyt: pomruki
dyrygenta, przyświsły fletu czy pacnięcie
struny o gryf – bez żadnej muzycznej zasługi,
szemrane towarzystwo szmerów i bezdźwięcznie

wtrącających się w każdym takcie czy momencie
zgrzytów życia. Techniczny postęp? Szło o podsłuch
muzyki. Jak najęty łaps, robiący zdjęcie
parze w łóżku, by potem kilka naraz osób

szantażować – czas chciał nam dowieść w taki sposób,
z wykorzystaniem superczułych aparatów,
że i to, co najczystsze, można zbrukać, osnuć
podejrzeniem, oskarżyć o niewierność światu

wyższemu, uwikłanie w przyziemność przypadku.
 Jakby to właśnie mogło podlegać naganie
 w oczach człowieka, zbiegu i zbiega dwu natur:
 tej, którą tylko muzyka objąć jest w stanie,

i tej słyszanej tam, gdzie grają nieprzerwanie
 Evans (fortepian), Eddie Gomez (bas) i Marty
 Morell (perkusja), z życia czyjegoś w nagranie
 zagarnięty brzęk szklanki, czysty, niezatarty¹.

Wiersz regularny, klasyczny: trzynastozgłoskowiec ze średniówką, regularnie rozłożonymi rymami (abab bcbc cdcd etc.) i czterowersową strofą. Przed-modernistyczny.

Zarazem wiersz przełamujący i zamazujący jawną regularność. Rytm sylabiczny jest, owszem, zachowany, ale miara wersu nie pokrywa się z miarą zdania, nawet strofy nie kończą się kropką. Średniówka jest wyczuwalna (może bardziej niż klauzula), lecz nie zawsze zostaje uzasadniona znaczeniowo, a w kilku wersach przesuwa się (do przodu lub do tyłu) poza regularną siódmą sylabę. Rymy bywają dokładne i niedokładne, a ich sekwencja jest komponowana w sposób uniemożliwiający przewidzenie, jaki one przybiorą charakter, na przykład pojawia się szereg „pod-słuch” – „osób” – „sposób” – „osnuć”, gdzie do rymu „osób” – „sposób” dodane są nieoczywiste rymy „pod-słuch” – „osób”, a także „sposób” – „osnuć” oparte tylko na konsonansie „s” oraz asonansach „o” i „ó”/„u”. Poza tym, co jest szczególnie ważne, ład kunsztownie zbudowanego wiersza zostaje skonfrontowany ze zwykłym językiem: potocznym, sprawozdawczym, rzeczowym, dyskursywnym, umiarkowanie poetyckim.

Gra z regularnością nie jest wynalazkiem modernizmu² – wiersz polski już od czasu ustabilizowania jego formy pod piórem Jana Kochanowskiego bywał przez twórców sprawdzany pod tym względem. Zabiegi stosowane przez Stanisława Barańczaka mają jednak szczególny charakter. Autor *Widokówki z tego świata* sięga

¹ S. Barańczak, *Hi-Fi*, w: idem, *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*, Kraków 1998. Cyt. za: idem, *Wiersze zebrane*, Kraków 2007, s. 433–434.

² Wobec mnogości definicji kategorii modernizmu i braku konsensusu w tej kwestii trzeba przyjąć jakieś (jedno z możliwych) rozumienie tego pojęcia, które okaże się pomocne i skuteczne operacyjnie w zaproponowanej interpretacji wiersza Stanisława Barańczaka. Odwołajmy się zatem do opisu zjawiska zaproponowanego przez Petera Nichollsa w *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics* (Princeton–NJ, 2012, s. 889–894). Pośród różnych wyznaczników modernizmu wskazuje on napięcie między awangardowym rozbijaniem form a poszukiwaniem „nowych form” w tradycji, traktowanej jednak tyleż z czułością, co z ironią.

do tradycji poetyki, by się z nią zmierzyć. Podejmuje modernistyczny gest re-konstrukcji formy, która jest dla niego modelem opisywanego świata. Wiersz to konstrukt, w którym zawiera się znaczenie. Precyzja budowy jest zamazywana i przełamywana po to, żeby była możliwie słabo widoczna. Ład utworu trzeba dostrzec, odkryć, co wymaga wysiłku. Możliwa jest wszakże lektura, w której kunszt poetycki zostaje pominięty: nie odczuwa się rytmu (zatonionego w toku zwyczajnej mowy), nie dostrzega się (nieoczywistych) rymów, nawet gry językowe nie muszą być zauważone.

W wierszu *Hi-Fi* napięcie między ładem poetyckim a jego brakiem (czy raczej jego nieoczywistością) stanowi analogię wobec centralnego problemu, który zostaje tu poruszony: antynomii modernistycznej estetyki rozpiętej między postulatem autonomicznego piękna zawartego w dziele a postulatem prawdy, jaka bądź dzięki sztuce, bądź wbrew niej się ujawnia³.

Przedmiotem opisu jest tu zjawisko nowoczesnych nagrań koncertów muzycznych, które dzięki coraz doskonalszej technice pozwalają usłyszeć więcej, niż – wydawałoby się – odbiorca powinien usłyszeć: „Brzęk potrąconej szklanki, czysty, niezatarty/ przez gwar, dym i oklaski”, „wyraźny, po swojemu czysty,/ metalowo-cielesny szmer, gdy po podkładzie/ strun przesuną się ścisłe palce gitarzysty”, „nieistniejący [...] głos, który Bach powinien był włączyć do fugi, / a który Glenn Gould nuci, gdy ją gra”, „pomruki / dyrygenta, przyświsty fletu czy pacnięcie struny o gryf”. To są dźwięki pozamuzyczne, nieprzynależne do dzieła, zaburzające jego doskonałość. Poeta tak o nich mówi: „[...] bez żadnej muzycznej zasługi,/ szemrane towarzystwo szmerów i bezdźwięcznie/ wtrącających się w każdym takcie czy momencie/ zgrzytów życia”.

Warto zwrócić uwagę na język, jakim ta ingerencja rzeczywistości w życie sztuki jest opisywana. To „szemrane towarzystwo

³ Ryszard Nycz tak pisze o tym napięciu w obrębie literatury (sztuki) modernistycznej: „Można by nawet dopowiedzieć uogólniająco, że literatura nowoczesna jako dyskursywno-kulturowa instytucja rodziła się (podobnie jak sztuka) pod programowymi hasłami dyferencjacji, prowadzącej do oczyszczenia z obcych elementów swoistych (esencjalnych?) cech własnej dziedziny (poezja zdążyła do tego, by być «czystą poezją», malarstwo – «czystym malarstwem», muzyka – «czystą muzyką») i ekskludującej na zewnątrz wszystko, co nieczyste. W fazie następnej rozwijała się poprzez proces inkluzyjnego wchłaniania, uwewnętrzniania i asymilowania tego, co wcześniej uznawała za zewnętrzne, obce i nieczyste. A w fazie trzeciej nie tylko przystawała na postępującą hybrydyczność własnych form, technik i praktyk, ale i odkrywała, że owa czystość, do której dawniej aspirowała, była jedynie doktrynalną utopią czy nostalgicznie przywoływanym mitem” (R. Nycz, *Poetka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 202–203).

szmerów i [...] / wtrącających się [...] / zgrzytów życia”, w jego procederze „chodziło o podsłuch / muzyki”. Z jednej strony mamy grę brzmień, bo „towarzystwo szmerów” musi być „szemrane”, z drugiej natomiast skoro muzyki się słucha, to zarazem można ją „podsłuchiwać”. Ale jednocześnie coś ważnego przecież z tej gry wynika. Szemery są „szemranym towarzystwem”, bo są nieuczciwe, podejrzone, bez mała przestępcze – ich nie powinno być tam, gdzie są, kradną przestrzeń, która poświęcona jest muzyce, niepostrzeżenie wciskają się w obszar piękna. „Podsłuch” też się źle kojarzy, jest podstępny, czyniony w złej intencji. „Zgrzyty życia” (ciekawa i nieprzyjemna jest tu aliteracja: powtórzenie głoski „rz” / „ż”) drażnią i są przeciwieństwem uporządkowanych estetycznie dźwięków muzyki. Gra słów przechodzi w metaforę. Opisane zjawisko przybiera charakter agresywnego działania, które zagraża doskonałości sztuki. Pojawia się porównanie: „Jak najęty łaps, robiący zdjęcie / parze w łóżku, by potem kilka naraz osób // szantażować”. Cała sekwencja skojarzeń prowadzi do jednoznacznego wniosku: dokonywane jest coś niestosownego i w dodatku ze złej woli. Technika podpatruje i podsłuchuje to, co w doskonałej muzyce, idealnej formie, absolutnym pięknie jest słabe, wstydlive, co wywodzi się z życia, ze zwykłej i banalnej rzeczywistości. Ten fragment zostaje spuentowany mocno sformułowanym oskarżeniem:

czas chciał nam dowieść w taki sposób,
z wykorzystaniem superczułych aparatów,
że i to, co najczystsze, można zbrukać, osnuć
podejrzeniem, oskarżyć o niewierność światu

wyższemu, uwikłanie w przyziemność przypadku.

Nowoczesność (dodajmy: późna nowoczesność z jej technicznym rozpasaniem) okazuje się wrogiem autentyczności piękna. Wszystko można postawić w stan oskarżenia, można to uczynić również z czystą sztuką. „Świat wyższy” zostaje zdradzony przez uwikłanie twórczości artystycznej w „przyziemność przypadku”, a zdrada ta jest uwieczniona. Czas okazuje się pamiętliwy. „Brzęk potrąconej szklanki” nie znika w otchłaniach zapomnienia. Gorzej: jest teraz lepiej słyszalny niż podczas żywego koncertu, nie mówiąc już o starych, niedoskonałych nagraniach. Zostaje uwiecznione świadectwo niewierności. Czyste piękno okazuje się ułudą. Sztuka zdradziła absolut na rzecz związku z rzeczywistością. Muzyka nie istnieje poza podmiotowością tego, który gra, a zdradza go wszystko, co staje się jego nieumyślnie pozostawio-

nym znakiem. Czuła technika, wyrafinowana, sama aspirująca do doskonałości – potrafi to wyłapać, zarejestrować i w konsekwencji zdemaskować.

Od razu jednak trzeba podkreślić, że to tylko jeden punkt widzenia. Utwór ma charakter dialogiczny, a właściwie rezonerski. Omówione wyżej poglądy to najwyraźniej „głos cudzy” lub własny głos, ale poddany wewnętrznej niezgodzie. Znajdujące wyraz w konkluzji wiersza spojrzenie ma najwyraźniej charakter nadrzędny, rozstrzygający. A tam spotykamy uwagi polemiczne wobec tych sformułowanych wcześniej.

Zaczyna się od wątpliwości: „Jakby to właśnie mogło podlegać naganie/ w oczach człowieka”. To, czyli „niewierność światu/ wyższemu”. Dlaczego? Dopowiedzenie następuje w dalszej części zdania: „[...] w oczach człowieka, zbiegu i zbiega dwu natur:/ tej, którą tylko muzyka objąć jest w stanie, // i tej słyszanej [...] z życia czyjegoś w nagraniu/ zgarnięty brzęk szklanki, czysty, niezatarty”. Człowiek nazwany jest „zbiegiem dwu natur”. Dwuznaczność tego określenia ujawnia się jednak dopiero przy użyciu odpowiedniej formy gramatycznej, czyli dopełniacza. Z jednej strony człowiek jest tu „zbiegiem”, czyli miejscem, w którym zbiegają się dwie natury. Z drugiej strony jest jednocześnie tym, kto od obu natur próbuje uciec. Trzeba zwrócić uwagę, że są to „natury”, a więc coś przyrodzonego człowiekowi. Oczywiście mamy tu do czynienia z rozumieniem potocznym tego pojęcia, nie ma przeciwstawienia kultury i natury (cały czas pozostajemy przecież w obszarze kultury), jednak wprowadzenie tego właśnie słowa nie jest tu obojętne. Mowa bowiem o czymś, co jest w człowieku głęboko zakorzenione. Człowiek żyje w świecie idei, przepełniony jest tęsknotą za doskonałym kształtem świata, ładem i pięknem, a równocześnie jest ściśle związany z konkretem rzeczywistości – tym, co zwyczajne i niekiedy po prostu banalne. Problem polega na tym, że bardzo trudno te dwie „natury” w sobie pogodzić, choć przecież one się w człowieku „zbiegają”. Dlatego człowiek ucieka przed jedną bądź drugą. Widzi między nimi sprzeczność nie do pogodzenia. „Brzęk szklanki” przeszkadza, bo ingeruje w doskonałość świata, który swoje ucieleśnienie znajduje w czystych dźwiękach muzyki. Nie ma tu o tym mowy, ale przecież bywa i odwrotnie: gdy muzyka przeszkadza w codzienności, bo stanowi ingerencję z innego świata, tego niepojętego w swoim ładzie.

Konkluzja wiersza jest pojednawcza. Poeta nie opowiada się po stronie żadnej z dwu „natur”. Broni jednak (choć przecież bez żarliwości, raczej wyrażając melancholijną akceptację) „brzęku szklanki” jako znaku z rzeczywistości. Staje się on swoistą sy-

gnaturą – muzyków, momentu, w którym grali, może po prostu świata i prawdy, od której sztuka niekiedy chciałaby uciec.

Oczywiście technika nagrywania i odtwarzania dźwięku jest tu tylko pretekstem. Wiersz mówi o sprawie poważniejszej i głębszej: o napięciu między estetyką absolutnego piękna i estetyką prawdy. To jeden z poważniejszych dylematów modernizmu. Przypomnijmy, że u początków modernizmu, w drugiej połowie XIX w., właśnie to było przedmiotem sporu: na ile sztuka powinna mówić o świecie i nań wpływać, na ile zaś powinna być źródłem autonomicznego, niezależnego, otwierającego na metafizykę przeżycia estetycznego? Antynomia ta ujawniała się w różny sposób w ciągu XX stulecia, zarówno w dobie dojrzałego modernizmu, jak i w twórczości artystycznej późnego modernizmu czy postmodernizmu. Miejsce piękna zajęła co prawda kategoria gry artystycznej, a zamiast kontemplacji formy istotną rolę zaczęła odgrywać zabawa nią, jednak biegun estetyczny niezmiennie wydawał (wydaje) się atrakcyjny. Równie pociągające było (jest) jednak poszukiwanie prawdy, zacieranie granic sztuki i rzeczywistości pozaartystycznej, wpływanie na wyobraźnię i postawy społeczne.

W tym wierszu nie tyle jednak chodzi o wybór między tymi dwiema drogami modernistycznej estetyki – bo przecież nie ma tu mowy o opowiedzeniu się za prawdą kosztem piękna – ile o akceptację bądź odrzucenie sytuacji, w której rzeczywistość wdziera się w obręb sztuki i zakłóca aurę wyjątkowości oraz autonomii piękna. Chodzi nawet o więcej: modernistyczne spory estetyczne były (są) fragmentem głębszej debaty o charakterze światopoglądowym. Wczesny i dojrzały modernizm mocno stawiał na konstrukcję, całościowy projekt rzeczywistości, wykluczenie tego, co ową wizję by zakłócało. „Świat wyższy” to nie tylko platoński postulat, to również modernistyczne pragnienie porządku. Zakłócenie ładu i piękna wykracza zatem poza przeżycie estetyczne, to uderzenie w światopogląd.

Czy „brzęk szklanki” odbiera coś muzyce tria Billa Evansa? Być może tak. To „zgrzyt życia”. Wszystko jednak zależy od strategii odbiorczej, a nawet więcej – od postawy człowieka wobec świata. „Zgrzyt życia” przeszkadza, irytuje, zaburza obcowanie z doskonałością wtedy, gdy przyjmuje się bezwzględną hierarchię wartości, w której ideał, absolut, czyste piękno stają się punktem odniesienia i celem pożądanym, nie tylko zresztą estetycznego, bo taka postawa może objąć całe doświadczenie ludzkie. Po drugiej stronie sytuuje się zgoda na codzienność, zwyczajność, banał tego, co powszednie i nieabsolutne. Zgoda, która może się przerodzić w afirmację. Niech nam nie umknie, że wiersz zaczyna się i kończy

słowami: „[...] brzęk szklanki, czysty, niezatarty”. Czystość jest tu dwuznaczna. Z jednej strony to po prostu dźwięk dobrze słyszalny, niezmacony, wyraźny (w takim rozumieniu i w tym kontekście ta czystość paradoksalnie brudzi czystość „prawdziwszą”, doskonalszą). Z drugiej jednak strony czystość dotyczy tego, co konkretne, zwyczajne i banalne. Wydawałoby się, że „najczystsze” jest to, co przynależy do „świata wyższego”. Tymczasem czyste jest też to, co pochodzi ze świata jakoby niższego.

Nie ma w tym wierszu zacierania granic między sztuką a nie-sztuką, i nie o to tu chodzi. „Brzęk szklanki” pochodzi z zewnątrz i przez pojawienie się w nagraniu tria Billa Evansa nie staje się przecież częścią muzyki, jest natomiast częścią koncertu. Brukając czystość sztuki, przydaje jej jednak autentyzmu. Nie oddziela piękna od rzeczywistości. Może nawet je uwypuszcza, bo ono zakorzenia się w kontekście, tle, na którym tym bardziej wybrzmiewa. Tęsknota za nieskażonym przeżyciem estetycznym, tak charakterystyczna dla wczesnej fazy modernizmu, w jego dalszych etapach chyba skutecznie została przewyciężona – nie da się już sztuki izolować od otoczenia, w jakim funkcjonuje. Jakkolwiek, paradoksalnie, ideał może być bliski osiągnięcia dzięki tej samej technice, która w wierszu Barańczaka ideał skutecznie „podśluchiwała” i „osnuwała podejrzeniem”, oczyszczała nagranie ze szmerów, a więc wydobywała prawdę o nim. Współczesna obróbka komputerowa może skutecznie wyeliminować wszystkie obce i niepożądane, choć prawdziwe, dźwięki i stworzyć dzieło idealne. Pytanie brzmi: czy będzie ono na pewno bardziej przekonujące i... piękniejsze?

Niejednoznaczność, dialektyka, wewnętrzny spór estetyczny znajdują swoje odbicie w strukturze wiersza. Klasyczny kunszt i ład są zamazywane, bo zostają zderzone z potocznością języka i zwyczajnością tego, co jest opisywane. Wiersz ma zmierzać ku doskonałości, ale nie może być doskonały tak, żeby stanowił wcielenie ideału. Nie może zapominać o kontekście, o realnym świecie i o żywych ludziach. Powinien zawierać w sobie „brzęk potrąconej szklanki”, czyli sygnaturę autora, znak zmagania z materią literacką, jakiś refleks rzeczywistości. Objawia się on tam, gdzie czystość dzieła zostaje jakoś „zbrukana”, w szczelinie, przez którą przebija się istotniejsza niż w tym, co wyrażone wprost, wiadomość o świecie.

KRZYSZTOF BIEDRZYCKI

Stanisław Barańczak *Hi-Fi*. Antinomy of Modernist Aesthetics

The interpretation of the poem *Hi-Fi* by Stanisław Barańczak leads to the reflection over the tension between the two modernist aesthetic postulates: the pursuit of pure beauty in art and the pursuit of the truth about the world by means of art. For Barańczak the pretext for entering into this discussion was the arrival of new technical abilities – sensitive appliances which can register and recreate all sounds from a concert, also the ones non-musical, unwanted from the perspective of an expected aesthetic perfection.

Keywords: Barańczak, modernism, poetics, aesthetics, beauty, play, truth.

Krzysztof Biedrzycki – pracownik naukowy na UJ w Krakowie i w Instytucie Badań Edukacyjnych w Warszawie. Historyk literatury, krytyk literacki i filmowy, badacz dydaktyki języka polskiego. Autor książek: *Świat poezji Stanisława Barańczaka* (1995), *Małgorzata Musierowicz i Borejkowie* (1999), *Wariacje metafizyczne* (2007), *Poezja i pamięć* (2008). Wykładał na uniwersytetach w USA i we Francji.