

„Negatyw świata”.
Inspiracje techniką graficzną
jako źródło refleksji metaliterackiej –
na przykładzie wiersza Ewy Lipskiej
Albatros i grawer

ABSTRACT. Szewczyk-Haake Katarzyna, „Negatyw świata”. *Inspiracje techniką graficzną jako źródło refleksji metaliterackiej – na przykładzie wiersza Ewy Lipskiej Albatros i grawer* [“Negative of the World”. Graphic Technique as a Source of Metaliterary Reflection in a Poem *Albatros i Grawer* (‘The Albatross and the Engraver’) by Ewa Lipska]. „Przestrzenie Teorii” 37. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 83–95. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2022.37.5.

The paper presents an analysis of Ewa Lipska’s poem *Albatros i grawer* [‘*The Albatross and the Engraver*’], which is a rare example of evoking a work of graphic art in a poem. The metaphors used in the text, exploiting the field of meaning related to graphics, become the basis for metaliterary reflection. Important interpretative contexts indicated in the article are, on one hand, the history of graphic art and its technical arcana, and on the other, the poem *The Albatross* by Charles Baudelaire, alluded to in the poem and, by the same token, modernist ideas about the art and the artist. The poem’s consideration of the problem of ‘a negative’ and ‘an imprint’ leads to questions about the relationship between art and reality, a relationship which, radically transformed in the modern era, demands an ethical evaluation, just as the poem suggests.

KEYWORDS: Ewa Lipska, literature and graphic art, modernist art in literature, ethical criticism of art

Sztuka graficzna bywa przedmiotem namysłu poetów jakby rzadziej¹, niż – efektowniejsza być może – sztuka malarska, i w ogóle budzi chyba mniejszy rezonans jako zjawisko kulturowe (trudno byłoby np. wymienić film poświęcony któremuś z wybitnych grafików, podczas gdy filmy o malarzach powstają dość często i cieszą się niekiedy zauważalną popularno-

¹ „Rzadziej” nie znaczy, rzecz jasna, „wcale”. Istnieje korpus wierszy odwołujących się wprost do konkretnych dzieł graficznych; przykładowo wymienić można utwory takie jak Czesława Miłosza *Warsztat grafiki ludowej*, Wisławy Szymborskiej *Ludzie na moście*, Lothara Quinkensteina *Flying fish*, Janusza Szubera *Do mojej lampy przy tapczanie*, *Siedem wersów w związku z litografią „Nr 87” Davida Artura Coyrreno (1937–1972)* (ten ostatni to sfingowane nawiązanie do dzieła wymyślonego przez poetę miedziorytnika Davida Coyrreno) oraz teksty poetyckie różnych autorów, zawarte w tomie *Antologia Ogólnopolskiego Konkursu Poetyckiego na ekfrazę do wybranej pracy Tadeusza Kulisiewicza*. Grafikę wiąże też z literaturą pełniona przez tę pierwszą funkcja ilustracji, także – wykorzystywanie grafik na okładkach tomów poetyckich, choć, oczywiście, związki te mają już inny charakter niż w przypadku ekfraz.

ścią). Przyczyny tego stanu rzeczy są różnorakie. Być może decydująca jest tu rzemieślnicza technika, której arkana mogą sprawiać wrażenie skomplikowanych i mało interesujących – w dodatku umożliwiającą tworzenie licznych kopii, co w dobie kultu oryginału nie przysparza jej popularności. Z pewnością dzieła malarskie są dużo lepiej znane i częściej reprodukowane niż najlepsze nawet grafiki wybitnych mistrzów (a grafikę uprawiali twórcy tej miary, co Albrecht Dürer, Wit Stwosz czy Francisco Goya). Dopiero na początku XIX wieku pojawiło się pojęcie *peintre-graveur*, malarz-grafik, na określenie artystów, uprawiających grafikę jako dziedzinę sztuki, dla odróżnienia ich od ludzi parających się grafiką użytkową (do której zaliczano grafikę prasową, a także tworzenie graficznych kopii dzieł malarskich). W drugiej połowie XIX wieku pojawiła się w Europie Zachodniej znaczniejsza grupa artystów malarzy-grafików, a tendencja do łączenia obu tych dziedzin stała się zauważalna także w sztuce polskiej około przełomu XIX i XX wieku. Za sprawą dokonań tych artystów grafika stopniowo uniezależniła się od malarstwa, stając się samodzielną, rządzącą się własnymi prawami, dziedziną sztuki², jakkolwiek w Polsce najważniejsza kampania o uznanie niezależności i równorzędności grafiki artystycznej względem malarstwa rozegrała się dopiero w latach 20. XX wieku³. Przemiany te sprawiły z pewnością, że grafika została doceniona jako pełnoprawna dziedzina twórczości artystycznej; jej popularność jest jednak mniejsza niż malarstwa – łatwiej dostępnego⁴ i czytelniejszego w odbiorze.

Wiersz Ewy Lipskiej, w którym mowa właśnie o grawiurze, jest z tego powodu dość wyjątkowy. Poetkę interesuje technika graficzna i to ona staje się źródłem odnowienia języka poetyckiego oraz metaforyki usiłującej opisać proces twórczy i powstawanie dzieła sztuki. Lipskiej, absolwentce Akademii Sztuk Plastycznych, arkana pracy grafika znane są bardzo dobrze i można przypuszczać, że nawiązuje do nich nie bez istotnej przyczyny; stąd potrzeba dokładnej analizy technicznych odwołań, od których roi się w tekście. Zarazem diagnoza stawiana w wierszu ma wymiar uniwersalny i dotyczy sztuki „w ogóle”, nie tylko tej posługującej się rylcem i tuszem – co nie zaskakuje u poetki, która ważnym elementem swoich dzieł zwykła czynić odwołania do

² Por. hasło *Grafika*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 2004, s. 138; A. Salamon, *Kolekcja grafiki współczesnej Muzeum Wielkopolskiego*, [w:] M. Haake, A. Salamon, *Poza grupą, poza manifestem. Grafika polska dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2005, s. 30.

³ K. Kulpińska, *Polska grafika artystyczna dwudziestolecia międzywojennego. Spór o miejsce wśród sztuk plastycznych w ówczesnej teorii i krytyce*, [w:] *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria i praktyka*, red. J. Talbierska, Warszawa 2015.

⁴ Ekspozycja grafik wiąże się najczęściej z ich niszczeniem, wywoływanym oddziaływaniem światła, stąd możliwość ich oglądania dają przeważnie wystawy czasowe i okazjonalne.

innych sztuk, w tym muzyki, malarstwa i filmu⁵. Istotne pytanie, na które postaram się odpowiedzieć, brzmi: czy metaforyka „graficzna” umożliwia wypowiedzenie w tekście poetyckim czegoś, co w inny sposób wypowiedziane być nie mogło – czy przywołanie technik grawerskich jest tu niezobowiązującym ozdobnikiem, czy koniecznym sposobem artykułowania zajmujących poetkę treści?

Na początek przypomnę zajmujący mnie tekst poetycki.

Ręka rytownika przyrośnięta do skrzydła.
Ofiara stygnącego dzieła
z utkwionym w gardle zdaniem
zasychającym gwałtownie jak gips.
W zamurowanej koloraturze oddechu
belcanto ostatniego tchnienia.

U wszystkich mistrzów
dzieje się tak samo.
Przyczyną wypadku
jest brawura tworzenia.
Wyniosła zuchwałość talentu.
Niezachowanie ostrożności noża
kiedy negatyw świata
kaleczy na pół⁶.

Już tytuł wiersza *Albatros i grawer* naprowadza na trop poszukiwania w tekście znaczeń metaartystycznych. Czytelnik może w pierwszej chwili zawahać się co do znaczenia słowa „grawer”, które ma w polszczyźnie przynajmniej dwa sensy: po pierwsze (współcześnie chyba częściej) oznacza rzemieślnika, trudniącego się grawerowaniem, czyli wykonywaniem w różnych materiałach wklęsłych lub wypukłych wzorów i rysunków z użyciem rylca, frezy lub za pomocą wytrawiania. (Tego znaczenia nie można od razu wykluczyć: przypomnijmy że „rzemieślnicze” metafory pojawiają się u Lipskiej z zauważalną częstotliwością⁷). Po drugie, jako związane źródłowo ze słowem „gawiura”, czyli grafika, oznacza także artystę, parającego się

⁵ M. Rabizo-Birek, *Cudzoziemcy przetłumaczeni na język polski. Uwagi o cyklu poetyckim Ewy Lipskiej*, [w:] „Stoję i patrzę na czym ten świat stoi”. *O twórczości Ewy Lipskiej*, red. W. Lięża, A. Piech-Klikowicz, Kraków 2018, s. 238 i nast.

⁶ E. Lipska, *Albatros i grawer*, [w:] tejsze, *Uwaga stopień. Wiersze wybrane*, Kraków 2002, s. 56.

⁷ „Dwudziestoletni poeta. / Początkujący cieśla słów”, z wiersza *Drzazga* (E. Lipska, *Nowy wybór wierszy*, Kraków 2020, s. 132); jubiler produkujący tekstową „precyzyjną biżuterię katastrofy” z wiersza *11 września 2001* (tamże, s. 116), „Rzemieślnik. Złotnik. Precyzyjny zegarmistrz” z wiersza *Wielkie wybuch* (tamże, s. 197).

grafiką. Które za znaczeń jest tutaj właściwe, podpowiada sam wiersz, ale przede wszystkim – albatros.

Przystępując do lektury, warto przypomnieć sobie dwa interteksty, które za sprawą tego przywołania patronują z daleka wierszowi Lipskiej, mianowicie *Pieśń o starym żeglarzu* Samuela Taylora Coleridge’a i *Albatros* Charles’a Baudelaire’a. Albatros, który staje się przedmiotem złośliwej zabawy marynarzy, w wierszu Baudelaire’a i tak miał szczęście. Jego krewniak, o którym mowa w poemacie Coleridge’a, jak pamiętamy, nie uszedł z takiego spotkania z życiem. Albatros-poeta u Baudelaire’a nie zostanie wprawdzie zgładzony, ale jego los – przedmiotu drwin i zaczepek – nie jest do pozazdroszczenia:

Czasami dla zabawy uda się załodze
Pochwycić albatrosa, co śladem okrętu
Polatuje, bezwiednie towarzysząc w drodze,
Która wiedzie przez fale gorzkiego oddechu.
[...]
O, jakiz jesteś marny, jaki szpetny z bliska,
Ty, niegdyś piękny w locie, wysoko, daleko!
Ktoś ci fajką w dziób stuka, ktoś dla pośmiewiska
Przedrzeźnia twe podrygi, skrzydlaty kaleko!⁸

Nawet zresztą gdyby zabrakło marynarzy, znudzonych tragikomicznym spektaklem, niedołączność albatrosa i tak zapewne prędzej czy później wyszłaby na jaw. Charakter tego „kalectwa”, objawiającego się wyłącznie w sytuacji przykrej codzienności, niewidocznego zaś w chwilach uniesień, stanowiących jego właściwy żywioł, prowadzi do kluczowego dla sensów wiersza porównania:

Poeta jest podobny księciu na obłoku,
Który brata się z burzą, a szydzi z łucznika;
Lecz spędzony na ziemię i szczuty co kroku
Wiecznie się o swe skrzydła olbrzymie potyka⁹.

Stąd albatros, przywołany w tytule (i tylko tam) wiersza Ewy Lipskiej, to ważny sygnał dla interpretacji. Wskazuje jednoznacznie na metaliteracką i metaartystyczną wymowę całości. Ponieważ albatros to – od czasów powstania utworu francuskiego poety – symbol literata, czytelnik orientuje się, że pojawiający się u Lipskiej (także wyłącznie w tytule) „grawer” to nie

⁸ Ch. Baudelaire, *Albatros*, przeł. W. Szymborska, [w:] tegoż, *Kwiaty zła (wybór)*, oprac. i wstęp M. Jastrun, Warszawa 1958, s. 35.

⁹ Tamże.

rzemieślnik, ale artysta, którego miejsce w świecie i stosunek do świata mają bardzo szczególny charakter.

O ile u Baudelaire'a mowa jest o poecie podobnym do pięknego i niezgrabnego ptaka, potykającego się o własne skrzydła, utalentowanym, lecz w wielu sytuacjach ponoszącym spektakularną klęskę, o tyle u Lipskiej tematem wiersza jest inny aspekt artystycznego działania: chybiony efekt twórczego wysiłku. Pierwszy wers dałoby się jeszcze odczytać jako odwołujący do toposu sztuki „uskrzydlającej” artystę, być może nawet jako echo opowieści o Dedalu i Ikarze: dwóch wzorcach artystycznego działania, a także dwóch przeciwstawnych postawach życiowych. Przez całe wieki rozważny Dedal uznawany był za wzór umiarkowania i w tekstach o charakterze moralistycznym stawiany był wyżej od lekkomyślnego Ikara; z czasem nastąpiło dowartościowanie postawy tego drugiego – jako podejmującego ryzyko, właściwe wszelako każdemu wielkiemu przedsięwzięciu, także artystycznemu¹⁰. „Ręka przyrośnięta do skrzydła” to może atrybut któregoś z nich, może – obydwu. Jednocześnie „przyrośnięcie”, inaczej niż „zrośnięcie”, to wydarzenie raczej kępujące ruch, niż go ułatwiające – raczej potęgujące, a nie niwelujące niewygodę. Drobnym poetyckim gestem, za sprawą odpowiedniego przedrostka, Lipska cyzeluje obraz, jaki zamierza uzyskać.

Odtąd bowiem wszelkie zdarzenia wierszowe zdradzają już jednoznacznie negatywne nacechowanie. Z jednej strony mowa tu o zagrożeniu zdrowia (ofiara, wypadek, niezachowanie ostrożności, kaleczenie), nawet życia (ostatnie tchnienie), a niektóre z tych określeń noszą w sobie dodatkowo element groźny czy nawet makabryczny (zamurowany oddech). Z drugiej strony ów ciąg skojarzeniowy, wyrażony w dużej mierze słowami z rejestru medyczno-sądowego, przeplata się z wątkiem związanym z działalnością artystyczną. Twórczość prowadzi tu do nieszczęścia; nie tylko artystycznego, ale całkiem ludzkiego, życiowego, rzeczywistego.

Na czym wszakże dokładnie polega opisana w wierszu finalna katastrofa („wypadek”¹¹)? W jakiejś mierze jest ona wynikiem zetknięcia (zde-

¹⁰ Por. Z. Ważbiński, *Dedal i Ikar – dwa humanistyczne ideały moralne*, „Etyka” 1968, nr 3, s. 97–114.

¹¹ W podobnej funkcji – na określenie fiaska artystycznego działania – użyła Lipska tego samego wyrazu, odnosząc go do działań poety, w wierszu o takim właśnie tytule: „Poeci znają ten moment: / kiedy jest jeszcze za wcześnie na krzyk / ale za późno na zatrzymanie języka. // Na rozpędzonych motocyklach / prosto w ruinę mgły” – E. Lipska, *Wypadek*, [w:] *też*, *Uwaga stopień...*, s. 106. W kontekście tego wiersza Wojciech Lięża zwracał uwagę, że w wierszach Lipskiej „układanie słów i zdań staje się serią osobliwych wypadków lingwistycznych” (W. Lięża, *Metafory i sytuacje pisania w poezji Ewy Lipskiej*, [w:] *„Stoję i patrzę na czym ten świat stoi”...*, s. 167); te – jako rozgrywające się na płaszczyźnie języka – mają odmienną naturę, niż „wypadek”, o którym mowa w wierszu *Albatros i grawer*. Fakt określenia działalności artystycznej i pisarskiej wspólnym mianem „wypadku” staje się jednak dającym

rzenia) porządku artyzmu i porządku fizycznej rzeczywistości. Tworzenie, twórcze działanie – o czym mowa w pierwszej strofie – kończy się gotowym („stygającym”) dziełem, w tym sensie powstanie dzieła to koniec artyzmu, który odtąd, miast działaniem, jest jedynie wytworem¹². „Stygające dzieło” to nie tylko metafora: bywa, że dzieło istotnie musi ostygnąć, czyli osiągnąć niższą fizyczną temperaturę, by utwardzić się i osiągnąć swoją ostateczną formę (tak dzieje się z różnymi rodzajami stopów rzeźbiarskich). Zarówno metaforyczne, jak i bardziej literalne odczytanie tej frazy kieruje ku wnioskowi o dzieło gotowym, uwidoczniającym się w swej ostatecznej formie, i w tej samej chwili unicestwiający „rytownika”, czyli artystę, jako swoją „ofiara”. Pojawiające się w pierwszej strofie nawiązania do śpiewu i sztuki muzycznej pozwalają pomyśleć o tym groźnym wymiarze artyzmu jako właściwym każdej sztuce, nie tylko gawiurze. Piękno arii ujawnia się w pełni wówczas, gdy wybrzmia jej ostatnie dźwięki i *belcanto* umilknie; piękne zdanie, wybrzmiawszy, pozostawia mówiącego niemym. Zachwyca dzieło kompletne – które jest wtedy, gdy artysta nie ma już nic do dodania, milknie, znika. Gotowe dzieło pozostawia artystę bez głosu, bez słowa, bez możliwości ruchu, a wszystko to ma charakter bolesny i nawet okrutny („utkwione w gardle”, „zamurowana koloratura oddechu”, „ostatnie tchnienie”). Sztuka pozbawia artystę tchu – i takim go porzuca.

do myślenia znakiem wspólnoty sztuk (analogicznie: język, którego nie można już zatrzymać, podobny jest do rylca, nieostrożnie przesuwającego się przez matrycę i prowadzącego do jej zrujnowania). Także z tego powodu wnioski metaartystyczne płynące z wiersza, który tu analizuję, uważam za odnoszące się również do działalności literackiej (podobnie odczytuje ten wiersz w kontekście całego tomu *1999* Anna Klepaczek – zob. teźże, *Poetycka refleksja nad przeszłym – teraźniejszym – przyszłym – rozważania w kontekście „1999” Ewy Lipskiej*, [w:] *Nic nie jest pewne. O twórczości Ewy Lipskiej*, red. A. Morawiec, B. Wolska, Łódź 2005, s. 204–205). Są też jednak i różnice: poezja wyposażona jest w bufor języka, i to jego dotyczy „wypadek”; w przypadku grafiki, jak wskazuje wiersz, obiektem okaleczenia jest już bezpośrednio „negatyw świata”. Wyprzedzając analizy, stwierdzić można, że diagnoza o charakterze etycznym, jaką przynosi *Albatros i grawer*, jest jednak w swej wymowie uniwersalna i dotyczy różnych dziedzin artystycznego wyrazu.

¹² Spostrzeżenie to zbliża Lipską do myśli wyrażonej przez Hansa-Georga Gadamera, który w kontekście rozważań o sztuce i wytwarzaniu pisał: „Wytwarzanie rzemieślnicze i twórczość artysty łączy, i zarazem odróżnia związaną z tymi działaniami wiedzę od teorii czy wiedzy i decyzji praktyczno-politycznej, oderwanie dzieła od czynności jego wytworzenia. [...] Dzieło, jako intencjonalny punkt docelowy podporządkowanego regułom wysiłku, zostaje uznane za niezależne, uwolnione z więzów wytwarzania”. – H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 16. Co warte odnotowania, myśl Gadamera odsyła do – ważnej także w wierszu Lipskiej – perspektywy spojrzenia na sztukę jako pokrewną działalności rzemieślniczej, co przykład gawiury uzmysławia szczególnie dobitnie. W dalszej części wiersza, gdy wybrzmiewają argumenty przeciwko modernistycznej mitologii artysty i nowoczesnemu pojmowaniu zadań „mistrzów”, ta optyka jest wciąż, choć jedynie domyślnie, obecna.

O ile pierwsza strofa mówi przede wszystkim o „oferze dzieła”, jaką jest artysta, o tyle druga przedstawia diagnozę, podsumowanie i uogólnienie dotyczące nie tylko relacji artysta – dzieło, ale i dzieło – rzeczywistość. Pojawia się w niej opalizująca wieloma sensami i kluczowa dla znaczeń tekstu przenośnia „negatywu świata”, która opisuje właśnie tę drugą zależność – a zaczerpnięta jest wprost z leksykonu używanego w pracowni grafika.

Nim zaproponuję interpretację tej metafory, przypomnę znaczenie terminu „negatyw” w różnych sztukach plastycznych. Pierwsze skojarzenie wiedzy współcześnie w kierunku negatywowego obrazu na kliszy fotograficznej (i tropem tym podążył Robert Cieślak¹³); klisze takie istotnie przycina się niekiedy (co tłumaczyłoby wierszowy „nóż”), choć najczęściej są one już odpowiedniego formatu i nie ma powodów ich przykrawać, zwłaszcza zaś trudno mi wyobrazić sobie sytuację, by ktoś przypadkowo rozciął kliszę na pół, uniemożliwiając zrobienie odbitki. W kontekście tytułu wiersza warto więc rozszerzyć pole skojarzeniowe i przypomnieć, że na tworzeniu negatywu polegają w istocie techniki grawerskie (a także niektóre techniki rzeźbiarskie). Negatyw to forma odlewnicza, także szablon, matryca z odciskiem przedmiotu będącym odwrotnością kształtu, jaki chcemy uzyskać – a także sam ten odwrotny kształt. Negatyw to zatem odwrotność danego – pożądanego jako docelowo – kształtu, powstająca po to, by stworzyć obraz prawidłowy, zamierzony; na późniejszym etapie, kiedy zaistnieje już właściwe dzieło, negatyw traci rację istnienia. Negatyw można więc zniszczyć („okaleczyć”), tak jak zniszczeniu ulega najczęściej gipsowy negatyw rzeźbiarski stosowany w technikach odlewniczych, czy negatyw graficzny, lecz dopiero wtedy, kiedy po wielokrotnym użyciu ulegnie zatarciu lub gdy kolejne odbitki nie są już potrzebne.

Wszystko to jest podstawą do sformułowania interpretacji migotliwej metafory „negatyw świata” – niejasnej już choćby tylko z przyczyn gramatycznych.

„Negatyw świata” znaczyć może negatywowe odbicie świata, szablon będący odwrotnością świata (czyli po prostu – drukarski, graficzny negatyw). „Niezachowanie ostrożności noża / kiedy negatyw świata / kaleczy na pół” znaczyć może wówczas: nieopatrzne posłużenie się nożem rytowniczym w taki sposób, że uszkodził on poważnie matrycę. Przy takiej lekturze chodzi o sytuację, w której rylec „okaleczył” płytę (klocek), tnąc zbyt głęboko, lub w inny niezaplanowany sposób, rujnując nieodwołalnie całość (odciętego elementu klocka czy wydrążonej partii płyty nie da się z powrotem dokleić). Tym samym uniemożliwione zostało powstanie dzieła, o co jest stosunkowo

¹³ Por. R. Cieślak, *Obrazy i przestrzenie – malarstwo w poezji Ewy Lipskiej*, [w:] *Pogłosy. Aspekty twórczości Ewy Lipskiej*, red. A. Woldan, Wiedeń 2011, s. 43.

łatwo, gdyż „negatyw świata”, czyli matryca, ulega zniszczeniu całkowitemu („na pół”) przy najdrobniejszym błędzie. W takim odczytaniu na pierwszy plan wysuwają się treści nieledwie umoralniające (lecz nie mniej przez to ważne): wiersz opowiada historię Ikara, czyli artysty, który nazbyt zaufał pewności własnej ręki, przez co dzieło uległo bezpowrotnej zatracie. Jedyna wątpliwość, jaka musi się zrodzić przy takiej lekturze, to pytanie, dlaczego miałyby tak dziać się „u wszystkich mistrzów”? Czy doprawdy każdy wybitny artysta znany jest przede wszystkim z dzieł obarczonych błędem, nieudanych, okaleczonych?

Fraza „negatyw świata” może też jednak opisywać sytuację, kiedy to świat jest „negatywem”, czyli matrycą, szablonem dla tworzenia odbitek. Świat byłby wówczas podstawą dla stworzenia dzieła, warunkującą w istocie jego powstanie; w tym sensie pozostawałby dla dzieła – i artysty – niezbędny. Trzeba wyraźnie podkreślić, że nie chodzi tu z konieczności o zależność natury mimetycznej, o przypadek sztuki naśladowczej, dla której „wzorcowość” świata jest czymś oczywistym (choć myślenie kategoriami grafiki najsilniej sugeruje takie sensy¹⁴). Lipska mówi tu coś więcej: każde dzieło, niezależnie od tego, co przedstawia, jest zależne od świata tak ściśle i silnie, jak odbitka od matrycy. To dlatego artysta, który okaleczy i zniszczy „negatyw świata”

¹⁴ Podobnie, posługiwanie się przez poetkę metaforą odbitki graficznej („negatyw”), szczególnie w kontekście wyraźnie wyartykułowanego w wierszu dystansowania wobec artystów („wielkich mistrzów”) kojarzyć się może z Platonem i jego krytyką sztuki naśladowczej. Jak wiadomo, zasadniczym momentem określającym istotę platońskiego rozumienia *mimesis* jest zdecydowana niechęć, z jaką filozof (ustami Sokratesa jako postaci dialogu) odniósł się do artystycznego działania, mającego na celu odmalowywanie rzeczywistości. Przedmiotem druzgoczącej krytyki Platona jest tworzenie mimetycznego obrazu świata, który sam w sobie stanowi już odbicie świata idealnego. Platońska krytyka sztuki naśladowczej opiera się na dwóch zasadniczych argumentach. Pierwszy z nich ma charakter teoriopoznawczy: sztuka daje odbiorcy jedynie odzwierciedlenie „drugiego stopnia” (odbija świat rzeczywisty, który jest z kolei odzwierciedleniem świata idei), stąd nie ma wartości jako źródło jakiegokolwiek wiedzy. Drugie zastrzeżenie filozofa pod adresem sztuki i *mimesis* zasadza się na tym, że odwołując się do doznań zmysłowych, apeluje do gorszych („niższych”) cech ludzkich, oferując rozkosz, a nie prawdziwe spełnienie (por. A. Melberg, *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2000, s. 10 i nast.). Tworzenie dzieła sztuki podlega więc krytyce jako działalność zarówno nieskuteczna poznawczo, jak i szkodliwa pedagogicznie. Jak widać, argumenty wysuwane przez Platona odmiennie są od tych, które przeciwko artystom zgłasza Lipska – różnice zaś są w dużej mierze wynikiem odnoszenia się przez Lipską do procesów charakteryzujących modernizm. Sztuka nowoczesna nie sprzyja namysłowi nad kategorią *mimesis*, czy też, precyzyjniej rzecz ujmując, każe dostrzec zupełnie inny zestaw problemów z tą kategorią związany, niż te podnoszone przez starożytnego filozofa. Mimo to jedno wydaje się łączyć filozofa i poetkę silną więzią, mianowicie praktykowanie etycznej oceny dzieła sztuki. Nie darmo przecież uchodzi Platon za protoplastę krytyki artystycznej i literackiej, opartej na kryteriach moralnych (zob. np. R.A. Posner, *Against Ethical Criticism*, „Philosophy and Literature” 1997, nr 21, s. 2).

swoim działaniem, podlega krytyce. Dodajmy, że graficzna metafora wskazuje na dwukierunkowość relacji i całkowitą współzależność świata i dzieła: negatyw sam w sobie nie jest dziełem ukończonym, gdyż zwieńczeniem procesu twórczego jest odbicie go i stworzenie grafiki; co równie oczywiste, gotowe dzieło nie ma szans powstać bez udziału „negatywu świata”.

Tymczasem po interwencji artysty, o którym mowa w wierszu („mistrza”, dodajmy), „negatyw świata” (wzorzec i odbicie zarazem) zostaje okaleczony, w dodatku „na pół”, czyli jakby nieodwołalnie, nie do naprawienia. Zniszczenie czy okaleczenie „negatywu świata” jest tutaj określane jednoznacznie pejoratywnie, jako „okaleczenie”, akt „niezachowania” (koniecznej czy pożądananej) „ostrożności”. Do aktu tego dochodzi, gdy artysta zapozna ów konieczny, źródłowy, choć niekoniecznie oparty na geście naśladownictwa związek między światem a dziełem. W tej lekturze metafory, „okaleczenie świata” to nadal wynik nieostrożności czy nieumiejętności, ale natury nie „manualnej”, technicznej, lecz mentalnej. Dochodzi do niego, gdy artysta o koniecznej relacji świat – dzieło zapomni lub gdy ją intencjonalnie przekreśli. Oczywiście sytuacja, w której mistrz pędzla czy pióra dobrowolnie odrzuca świadomość więzi, jaka łączy powstanie jego dzieła ze światem, gdyż uważa ją za zbyt ograniczającą artystyczną swobodę i zmuszającą do ustępstw ze stanowiska sztuki „czystej” i wolnej od dydaktycznych czy tendencyjnych zobowiązań, jest charakterystyczna dla sztuki modernistycznej. Artysta, który z wyższością traktując „świat”, wielkopańskim gestem „likwiduje” rzeczywistość, to figura charakterystyczna dla tej formacji i dość dobrze opisana – a w wierszu Lipskiej potraktowana z wyraźnym dystansem, o czym świadczy ton, z jakim mówi się tu o artyście – „ofierze stygnącego dzieła”, nieostrożnym, brawurowym, w ostatnim tchnieniu siłącym się na efektowne *belcanto*. Chłód diagnozy („u wszystkich mistrzów / dzieje się tak samo”) zdradza słabo ukrywaną niechęć. „Mistrz” taki zapomina bowiem, że z okaleczonego „negatywu świata” nie da się już sporządzić odbitki. Taki artysta potrafi jednym nieumiejętnym czy nieprzemyślanym artystycznym gestem świat ten doprowadzić do ruiny. Na tym właśnie, jak się zdaje, polega „wypadek”, wywołany ogromem talentu, niebaczącego na konsekwencje, jakie dzieło będzie miało dla rzeczywistości, beztrąsko (czy raczej: wyniosłe) zapominającego o świecie, gdy ten spełni już swoje zadanie obdarzenia natchnieniem.

Sensy pierwszej strofy ulegają z tej perspektywy modyfikacji: odtąd artysta, konająca „ofiarą stygnącego dzieła”, jest już śmieszny i niebudzący współczucia, gdyż to, co czyni, odwraca się przeciwko światu, a w konsekwencji – przeciwko niemu samemu¹⁵. W tym kontekście jeszcze silniej

¹⁵ Wypadek ma tu wciąż skutek śmiertelny, choć rozgrywa się w sferze tego, co wyobrażone, a jego ofiarą – zgodnie z wyłożoną za pomocą metafory „negatywu” zasadą – pada nie tylko świat. Także zuchwały talent zapominający o swojej i swego dzieła organicznej zależ-

narzuca się wspomnienie Baudelaire'owskiego *Albatrosa*, tekstu dobrze oddającego istotę dziewiętnastowiecznego pojmowania artyzmu¹⁶ i przeciwstawiania sobie artysty i świata, które w wierszu Lipskiej staje się wyraźnie negatywnym punktem odniesienia, inspirując, jak się zdaje, emocjonalne poetyzmy („ostatnie tchnienie”, „ręka przyrośnięta do skrzydła”), przez poetkę potraktowane, jak się zdaje, ironicznie. Lipska sygnalizuje swój dystans do charakteryzującej znaczną część artystów nowoczesnych afirmacji „sztuki czystej”. W tej samej chwili zwraca jednak także uwagę na manowce innej artystycznej strategii, nieznanej, rzecz jasna, Baudelaire'owi, ale stanowiącej dla dwudziestowiecznej poetki istotny punkt odniesienia, tej mianowicie, której hołdowały sztuka tendencyjna, ale i awangarda, mianowicie skłonnościom interwencjonistycznym: „okaleczenie negatywu świata” przez artystę można przecież rozumieć także jako źle przeprowadzoną próbę zmiany świata na modłę wyznawanej przez siebie idei.

Wydaje się jednak, że do „okaleczenia” świata przez artystę może dojść w inny jeszcze sposób, że okaleczeniem wedle Lipskiej jest także „raniące”, i przez to niewłaściwe, przedstawienie świata w dziele. Także i tu nie chodzi wyłącznie o brak zdolności tworzenia dobrych technicznie mimetycznych odwzorowań (nie ma w wierszu sygnału, by o *mimesis* akurat szło); raczej – o takie przedstawienie, które „nie kaleczy”, nie czyni światu krzywdy. Czyli jakie?

„Świat” to również ludzie w nim, wśród których, wobec których i dla których powstaje dzieło; być może ludzie są nawet świata kluczowym elementem¹⁷. Jeśli buntujemy się wewnętrznie przeciw drastycznym obrazom

ności od rzeczywistości oraz o swoich z nią związkach i wobec niej zobowiązaniach – ginie jako człowiek („ostatnie tchnienie”).

¹⁶ Jak była o tym mowa na wstępie, to właśnie w początkach XIX wieku odróżniono od siebie grafików-artystów (*peintre-graveur*) oraz grafików-rzemieślników, zaznaczając miejsce grafiki pośród dziedzin sztuki. Ten stan rzeczy, czyli uczynienie ze sztuki sfery ekskluzywnej, wpisało grafikę w ten sam porządek artystycznego działania, jakiemu podlegały w modernizmie inne sztuki. Być może skoncentrowanie wiersza wokół problematyki grawiury ma na celu także (choć, oczywiście, nie przede wszystkim) zwrócenie uwagi na fakt ważnego w modernizmie dążenia ludzi parających się działalnością artystyczną do sztuki „wysokiej”, ze wszystkimi tego procesu konsekwencjami, z których istotną wydaje się dosłowne porzucenie „świata” na rzecz „artyzmu”. Warto także pamiętać, że po wynalezieniu fotografii i wprowadzeniu jej do użytku prasowego radykalnie zmienił się obszar zainteresowań, a i obszar społecznej użyteczności grafiki: grafika prasowa wkrótce potem zanikła.

¹⁷ O „współczuciu” jako ważnej kategorii w poezji Ewy Lipskiej pisała obszernie Aneta Piech-Klikowicz (teżże, *Patrzmy sobie w oczy...: O twórczości Ewy Lipskiej*, Kraków 2013, s. 14, 174–193). Badaczkę interesują przede wszystkim relacje w obrębie świata przedstawionego tekstów poetyckich Lipskiej, a także artykułowane (z rzadka) przez poetkę formuły metaliterackie, jak ta z wiersza *Przesłanie*. Moje obserwacje obracają się w kręgu uprawianej przez Lipską poetyckiej „krytyki sztuki”, lecz wskazują, jak sądzę, na istnienie w obrębie tej ostatniej elementów łączących ją ze zjawiskami opisywanymi przez Piech-Klikowicz. Warto także w tym miejscu rozważyć dopowiedzieć do końca przytoczony wcześniej cytat z Hansa-

w pierwszej strofie wiersza *Albatros i grawer* (makabryczny gips zasychający w gardle, zamurowany oddech) lub czujemy się nimi do bólu ugodzeni, to dlatego, że Lipska daje nam odczuć, jak bezbronny jest w istocie odbiorca wobec dzieła. Z tego punktu widzenia kaleczeniem świata jest także ranienie ludzi, którzy go współtworzą, bezzasadne konfrontowanie ich z tym, o czym może i tak już wiedzą, ale o czym wolno mówić tylko z najwyższą empatią i współczującą wrażliwością. Talent pozbawiony tych ostatnich prowadzi z konieczności („u wszystkich... dzieje się tak samo”) do poranienia i pogrzebania żywcem tego, co człowiecze. Takie podejście to oczywiste antypody postawy, wyłożonej przez Lipską w jej swoistej *ars poetica*:

Tak pisać aby nędzarz
myślał że pieniądze.

A ci co umierają:
że to urodziny¹⁸.

Trzy „grzechy główne” różnych nurtów sztuki modernistycznej, które prowadzą do okaleczeń świata (i tym samym, zgodnie z logiką graficznej metafory „negatywu świata”, do okaleczeń sztuki samej) to zatem wiara w estetyczny ideał sztuki dla sztuki, interwencjonizm oraz pojawiająca się niekiedy potrzeba drastyczności i transgresji¹⁹. W opozycji do nich Lipska głosi etyczną koncepcję sztuki, stając na stanowisku bliskim krytyce etycznej. Ta ostatnia, formalnie pojmowana, ma wiele odmian i nie jest celowym przyporządkowywaniem wierszy poetki do takiego czy innego paradygmatu *ethical criticism*. Ważniejsze wydaje się co innego: zwięzły komentarz Lipskiej do modernistycznej sztuki jasno uwieńczony jest obserwacją, że na szkody, jakie wyrządziła światu (przez zaniedbanie, przez próby nadmiernego oddziaływania nań oraz przez ignorowanie odbiorcy jako czującej jednostki, za którą, inicjując kontakt, bierze się odpowiedzialność) odpowiedzią jest inne niż charakteryzujące lwią część nowoczesności pomyślenie zadań sztuki – jako zadań etycznych.

-Georga Gadamera: „Dzieło jest [...] z definicji przeznaczone do użytkowania” – H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna...*, s. 16.

¹⁸ E. Lipska, *Przełamanie*, [w:] tejsze, *Nowy wybór wierszy...*, s. 46.

¹⁹ Na inne jeszcze aspekty dokonywanej przez Lipską krytyki i dyskusji ze sztuką (zwłaszcza jednak – literaturą) modernistyczną i rozpatrywanych przez poetkę właściwych jej dylematów pisała Anna Legeżyńska – tejsze, *Lekcja późnej nowoczesności (wynikająca z lektury „Niedorzeczności piękna”)*, [w:] „*Stoję i patrzę na czym ten świat stoi...*”, s. 33–42. Jej analiza, prowadząca m.in. do skonstatowania właściwego Lipskiej „poczucia etycznej odpowiedzialności za cudzożywność literatury wobec życia” (s. 38), a także, że „sztuka nie umie obejść się bez Realnego” (s. 41–42), są z moimi wnioskami istotnie współbieżne.

Na koniec pora odpowiedzieć na pytanie, jakie postawiłam sobie na początku: czy „graficzna” metaforyka w tym wierszu jest konieczna dla wysłowienia tego, co stanowi o przesłaniu tekstu, czy też jest niezobowiązującym, choć efektownym ozdobnikiem. Mam nadzieję, że jasnym jest w tej chwili, że to pierwszą z tych odpowiedzi uważam za prawdziwą. Graficzna metafora „negatywu świata” znakomicie streszcza i rekapitułuje historię tej koncepcji sztuki i literatury, która stoi po stronie związku sztuki ze światem i która czyni (swoiście i niemimetycznie pojmowane) podtrzymywanie tego związku ważnym kryterium oceny dzieł. Znalazła się w tekście nieprzypadkowo. Przenośnia „negatywu świata” oraz powracający w tekście istotny obraz noża drażącego klocek graficzny, pozwalają precyzyjnie opisać również właściwą Lipskiej koncepcję tego, co artysta może, co potrafi, a co mu wolno uczynić.

BIBLIOGRAFIA

- Baudelaire Ch., *Albatros*, przeł. W. Szyborska, [w:] tegoż, *Kwiaty zła (wybór)*, oprac. i wstęp M. Jastrun, Warszawa 1958.
- Cieślak R., *Obrazy i przestrzenie – malarstwo w poezji Ewy Lipskiej*, [w:] *Pogłosy. Aspekty twórczości Ewy Lipskiej*, red. A. Woldan, Wiedeń 2011, s. 39–55.
- Gadamer H.-G., *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993.
- Klepaczko A., *Poetycka refleksja nad przeszłym – teraźniejszym – przyszłym – rozważania w kontekście „1999” Ewy Lipskiej*, [w:] *Nic nie jest pewne. O twórczości Ewy Lipskiej*, red. A. Morawiec, B. Wolska, Łódź 2005, s. 203–219.
- Kulpińska K., *Polska grafika artystyczna dwudziestolecia międzywojennego. Spór o miejsce wśród sztuk plastycznych w ówczesnej teorii i krytyce*, [w:] *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria i praktyka*, red. J. Talbierska, Warszawa 2015.
- Legeżyńska A., *Lekcja późnej nowoczesności (wynikająca z lektury „Niedorzeczności piękna”)*, [w:] *„Stoję i patrzę na czym ten świat stoi”. O twórczości Ewy Lipskiej*, red. W. Ligęza, A. Piech-Klikowicz, Kraków 2018, s. 33–42.
- Ligęza W., *Metafory i sytuacje pisania w poezji Ewy Lipskiej*, [w:] *„Stoję i patrzę na czym ten świat stoi”. O twórczości Ewy Lipskiej*, red. W. Ligęza, A. Piech-Klikowicz, Kraków 2018, s. 155–173.
- Lipska E., *Nowy wybór wierszy*, Kraków 2020.
- Lipska E., *Uwaga stopień. Wiersze wybrane*, Kraków 2002.
- Melberg A., *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2000.
- Piech-Klikowicz A., *„Patrzemy sobie w oczy...”*. *O twórczości Ewy Lipskiej*, Kraków 2013.
- Posner R.A., *Against Ethical Criticism*, „Philosophy and Literature” 1997, nr 21, s. 1–27.

- Rabizo-Birek M., *Cudzoziemcy przetłumaczeni na język polski. Uwagi o cyklu poetyckim Ewy Lipskiej*, [w:] „Stoję i patrzę na czym ten świat stoi”. O twórczości Ewy Lipskiej, red. W. Ligęza, A. Piech-Klikowicz, Kraków 2018, s. 221–240.
- Salamon A., *Kolekcja grafiki współczesnej Muzeum Wielkopolskiego*, [w:] M. Haake, A. Salamon, *Poza grupą, poza manifestem. Grafika polska dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2005.
- Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 2004.
- Ważbiński Z., *Dedal i Ikar – dwa humanistyczne ideały moralne*, „Etyka” 1968, nr 3, s. 97–114.
- Werner J., *Technika i technologia sztuk graficznych*, Kraków 1972.

Katarzyna Szewczyk-Haake – prof. UAM dr hab., Instytut Kultury Europejskiej UAM. Literaturoznawczyni i komparatystka. Zajmuje się związkami literatury i sztuk plastycznych, badaniami porównawczymi nad literaturą polską i literaturami skandynawskimi doby modernizmu, relacjami między literaturą a filozofią. Ostatnio wydała: *Nowoczesna literatura etyczna. Wokół twórczości Józefa Wittlina i Pära Lagerkvista* (2017, wydanie angielskie pt. *In the Footsteps of Kierkegaard. Modern Ethical Literature by Józef Wittlin and Pär Lagerkvist*, 2022), *Kolce Grünewalda. Nie tylko o ekfrazach* (2018, wydanie rosyjskie pt. *Тернии Грюневальда. Об экфрасисе и не только*, 2022). Obecnie pracuje nad zagadnieniem recepcji myśli Sorena Kierkegaarda w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego. ORCID: 0000-0002-0160-0353. E-mail: <haaczyk@amu.edu.pl>.

Katarzyna Szewczyk-Haake – graduate of Polish Studies (2002), PhD in the field of history of Polish literature (2006). Since 2018, professor at Adam Mickiewicz University in Poznań. Her areas of academic interest include comparative literature (especially in the realm of modern Polish and Scandinavian literature), intertextual relations between literature and fine arts, Kierkegaard’s legacy in twentieth-century European literature. Author of many books and scientific articles published in professional journals, e.g. *Nowoczesna literatura etyczna. O twórczości Józefa Wittlina i Pära Lagerkvista*, 2017; *In the Footsteps of Kierkegaard. Modern Ethical Literature by Józef Wittlin and Pär Lagerkvist*, 2022; *Kolce Grünewalda. Nie tylko o ekfrazach*, 2018 [*Grünewald’s thorns. Not only on ekphrasis*, Russian translation *Тернии Грюневальда. Об экфрасисе и не только*, 2022]. ORCID: 0000-0002-0160-0353. E-mail: <haaczyk@amu.edu.pl>.

