

DROGA DO GWIAZD I Z POWROTEM

Paweł Brożyński

Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego

Podsumujmy: żeby przyzwyczaić człowieka do patrzenia z nowej perspektywy, należy dobrze znane, zwyczajne przedmioty fotografować w zupełnie nieoczekiwanych ujęciach i układach, a nowe ujmować z różnych perspektyw, by ukazać ich pełen obraz.

Aleksander Rodczenko, *Drogi nowoczesnej fotografii* (1928)^{*}

I

Począwszy od dziewiętnastowiecznych literackich wizji Juliusza Verne'a¹, Herberta George'a Wellsa², Jerzego Żuławskiego³ czy Aleksieja Tołstoja⁴, aż po transzludzką sztukę 2. połowy XX wieku, sztuka nowoczesna oraz współczesna modelowały i modelują nadal sposoby rozumienia *globalnego*, wyprowadzając *glob* na dynamiczną orbitę *kosmicznego*. Jednak ciężąca w tym kierunku sztuka rzadko stawała się punktem odniesienia w rozważaniach nad kosmiczną problematyką globalnego. W wieku XX, a szczególnie około połowy stulecia, ziemskie relacje polityczne zapośredniczane były przez fantazmatyczną bądź jak najbardziej realną perspektywę kosmiczną. Glob, a wraz z nim sytuacja polityczna, zyskiwały swój sens oraz znaczenie za pośrednictwem wizji kosmicznej ekspansji – potencjalnego

^{*} Cyt. za Aleksander Rodczenko. *Rewolucja w fotografii*, katalog wystawy, red. A. Kowalczyk, Muzeum Narodowe w Krakowie, maj – sierpień 2012, Kraków 2012, s. 60.

¹ Zob. J. Verne, *Z Ziemi na Księżyc. Zwykła podróż w 97 godzin i 20 minut*, tłum. A. Zydorczak, ilustracje H. de Montaut, Polskie Towarzystwo Juliusza Verne'a, Ruda Śląska 2013 oraz idem, *Wokół księżycy*, tłum. A. Zydorczak, ilustracje E.-A. Bayard i A. de Neuville, Polskie Towarzystwo Juliusza Verne'a, Ruda Śląska 2013.

² Zob. H.G. Wells, *Pierwszi ludzie na księżycu*, tłum. W. Chwałewik, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959.

³ Zob. J. Żuławski, *Na srebrnym globie. Rękopis z Księżyca*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.

⁴ Zob. A. Tołstoj, *Kobieta o błękitnej twarzy*, Mewa, Warszawa 1936.

sukcesu politycznego na niewyobrażalną do tej pory skalę. Tym samym zaczęły pojawiać się kulturowe siły, próbujące sytuować Ziemię i to, co się na niej wydarza, w obszarze peryferyjnym, wobec wielkiego wydarzenia, jakim był podbój kosmosu.

W tekście tym chciałbym skupić uwagę właśnie na owym przenikaniu się perspektyw *ziemskiej* i *kosmicznej* w globalizacji. Głównym heurystycznym przedsięwzięciem jest natomiast próba naszkicowania dwubiegunowego ruchu, polegającego na wprowadzaniu i wycofywaniu perspektywy kosmicznej w zachodzących na siebie przestrzeniach sztuki i polityczności w wieku XX. Ramy czasowe poniższych rozważań wyznacza z jednej strony powstanie filmu *Aelita* (1924)⁵, z drugiej zaś powstała w kontekście 7. Berlińskiego Biennale (2012) praca Poli Dwurnik (2011).

II

Początkiem narracji i punktem wyjścia filmowego świata *Aelity* jest radiowy sygnał. 4 grudnia 1921 roku o godzinie 18.27 czasu europejskiego stacji radiowej na Ziemi odbierają dziwnie brzmiącą wiadomość o treści: „Anta... Odeli... Uta...”. Wiadomość ma charakter *par excellence* globalny, obiegając kulę ziemską, dociera do wszystkich dysponujących odpowiednią techniką państw i kultur. Nieznane jest jednak jej pochodzenie, co powoduje, że staje się domagającą się zrozumienia zagadką-symptomem.

Zwierzchnik moskiewskiej stacji radiowej, inżynier Łoś, odwołując się do standardowych procedur i zdrowego rozsądku, zleca przekazanie niezrozumiałego komunikatu do biura deszyfracji. Jednak nawet ono nie jest w stanie poradzić sobie z tajemniczą treścią radiowego sygnału. Prometejski inżynier, nie mogąc znaleźć zdroworozsądkowego wyjaśnienia, zastanawia się głośno, czy wiadomość ta nie pochodzi z Marsa, co natychmiast spotyka się z drwinami ze strony jego podwładnych. Od tego momentu owładnięty zostaje obsesją dostania się na odległą planetę, a jego wyobraźnię nawiedzają obrazy Marsa i jego księżniczki – tytułowej Aelity. Równocześnie Łoś, tym razem już nie Prometeusz, ale raczej radziecki Otello, zaczyna podejrzewać swoją żonę o romans z dokwaterowanym lokatorem. W akcie zazdrości strzela do niej z pistoletu i ucieka. Czekać na dworcu na pociąg, pogrąża się w marzeniach.

W świecie fantazji staje się zbiegiem-przebierańcem. Pomimo że policyjny szpicel depta mu po piętach, udaje mu się nie tylko odpalić skonstruowaną przez siebie wcześniej raketę, ale również zabrać do niej ochotnika – w typie radzieckiego

⁵ *Aelita*, reżyseria: Jakow Protazanow; scenariusz: Fiodor Otsep, Aleksiej Fajko; na podstawie powieści Aleksieja Tolstoja pod tym samym tytułem (w polskim tłumaczeniu *Kobieta o błękitnej twarzy*, zob. przyp. 4); scenografia: Wiktor Simonow, rok produkcji 1924.



1. Kadr z filmu *Aelita*, 1924, reż. Jakow Protazanow

gieroja – i dolecieć na Marsa. Niestety na pokład dostaje się również ów policyjny szpicel, komplikując dalszą akcję. Wielkim finałem wyprawy na Marsa okazuje się wybuch rewolucji. W jej trakcie, kiedy Łoś, myśląc Aelitę z żoną, próbuje zrzucić ją w przyływie gniewu w przepaść, następuje moment wybudzenia z marzeń – moment deziuluzji.

Komunikat „Anta... Odeli... Uta...”, niczym freudowska resztką dzienna⁶, okazuje się nazwą marki opon, wieszcząc globalny charakter kampanii marketingowych. Niezrozumiały symptom zostaje wyjaśniony – jego przyczyną jest siejąca zamęt⁷, reakcyjna kampania reklamowa. Łoś, stojąc na dworcu, uprzytamnia sobie,

⁶ Odkrycie sensu komunikatu następuje w momencie zobaczenia przez bohatera reklamy, której jest częścią. Jednak to komunikat dźwiękowy, bez nadającego mu odpowiedniego kontekst obrazu, pojawia się na ekranie pierwszy. Trudno mówić więc o resztkę dzienną w sensie ścisłym, ale kontekst i atmosfera prowokują, czy wręcz narzucają takie anachroniczne wobec filmowej chronologii ujęcie.

⁷ *Nota bene* pozorna dezinformacja, która stanie się niedługo później jedną z podstawowych strategii reklamowych, została wykorzystana już do promowania *Aelity*. „Kinogazeta”, nr 48, z 23 września 1924 roku, oraz reżimowa „Prawda” z 1 października tego samego roku pisały: „Sygnały, które są nieustannie odbierane przez stacje radiowe na całym świecie »Anta... Odeli... Uta...«, zostały w końcu odszyfrowane! Co oznaczają? Dowiesz się 30 września w kinie Ars” (cyt. za I. Christie, *Down to Earth: Aelita Relocated, Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, ed. R. Taylor, I. Christie, Routledge, New York 1991, s. 83).

że cała historia i jej bohaterowie byli wytworem jego fantazji. Zbity z tropu, wraca do domu. Po powrocie stwierdza, że strzelając do żony, chybił. W końcowej scenie inżynier Łoś składa samokrytykę, wypowiadając zdanie: „koniec marzeń, czeka nas wszystkich inna, prawdziwa praca!”.

Struktura *Aelity* oparta jest na pęknięciu pomiędzy trzeźwym i zdroworozsądkowym *tu i teraz* (ówczesna porewolucyjna Rosja) oraz fantastycznym i postromantycznym *gdzie indziej i kiedy indziej* (czyli na Marsie w nieodległej przyszłości). Jest to oczywiście modelowe pęknięcie reprodukowane wielokrotnie w tradycji teatru i kina. Nie warto byłoby się nim pewnie zajmować w kontekście globalizacji, gdyby nie sposób przyporządkowania filmowych elementów do obu światów. *Tu i teraz* oznacza z jednej strony wysiłek mający przywrócić Rosji „ład” po rewolucyjnej zawierusze, ale z drugiej strony – w domyśle – dalsze rozprzestrzenianie rewolucji na Ziemi. *Gdzie indziej i kiedy indziej* oznacza z kolei podróż w kosmos. W zamiarach Łosia podróż ta służyć miała na równi rozwojowi nauki, co stworzyć szansę na poznanie tajemnicznej Aelity. W zamiarach zaś gieroja jej celem było przede wszystkim rozprzestrzenianie kosmicznej, marzycielskiej i idealizowanej rewolucji. Zwieńczona politycznym wstrząsem wyprawa na Marsa trwa zaledwie półtorej godziny – tak długo, jak długo inżynier Łoś oddaje się marzeniom. Jego inicjatywa jest nie tylko ograniczona czasowo, ale także ontologicznie, zyskując status zaledwie fantazji.

Konstrukcja *Aelity* aż prosi się o zestawienie jej z konstrukcją *Gabinetu doktora Caligari*, a idąc dalej tym tropem, z postawioną w odniesieniu do niej psychologiczno-polityczną diagnozą Siegfrieda Kracauera⁸. Zasadnicza część nakręconej w roku 1920 legendy niemieckiego ekspresjonizmu, wraz z momentem odkrycia

⁸ Zob. S. Kracauer, *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein, Gdańsk 2009. Przede wszystkim rozdział piąty *Caligari*, s. 61–74. Oba filmy były często zestawiane przez krytyków i badaczy kina ze względu na ich znaczenie dla rodzących się przemysłów filmowych Niemiec i radzieckiej Rosji. Zaznaczyć należy, że podobnie jak pierwotny scenariusz *Gabinetu doktora Caligari*, również powieść Aleksieja Tolstoja została radykalnie zmieniona na potrzeby filmowej adaptacji, natomiast autor stał się obiektem ataków związanych z reżimem krytyków. „Temat obrazu i powieści Tolstoja, bez względu na jego ideologiczną wątpliwość, ma wielką wartość literacką. Autorzy scenariusza, Ostep i Fajko, chcąc poprawić stronę ideologiczną, pokazali podróż na Marsa jako sen inżyniera Łosia” – pisał na łamach „Prawdy” (1 października 1924) autor o inicjałach „B.G.” (cyt. za Christie, op. cit., s. 83). Konieczne jest jeszcze jedno dopowiedzenie: propozycja Siegfrieda Kracauera była wielokrotnie krytykowana, czego dowodem niech będzie tekst Mike’a Budda, *Odsłony Gabinetu dr. Caligari*, który zarówno prezentuje obszerny materiał historyczny oraz stan badań, jak i stawia oryginalną, krytyczną tezę. W moim przekonaniu krytyka ta może służyć jednak raczej do rozmontowania niektórych z argumentów Kracauera, nie świadczy jednak na niekorzyść zasadniczej tezy, do której odwołuję się w niniejszym tekście, por. M. Budd, *Odsłony Gabinetu dr. Caligari*, tłum. I. Kurz, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 189–241.

zbrodniczych planów tytułowego Caligario, okazuje się fantazją jednego z bohaterów – Francisa. Caligari bowiem w rzeczywistości nie tylko nie jest zbrodniarzem, ale pełni nawet funkcję dyrektora szpitala psychiatrycznego, a zatem jest stróżem psychicznej i społecznej normatywności.

Scenariuszowa rama w postaci nadania dekonspiracji Caligario statusu urojenia wprowadzona została wbrew pierwotnej filmowej koncepcji Hansa Janowitz i Carla Mayera. Dla Siegfrieda Kracauera oznaczała ona pierwsze przejawy powszechnej zgody na rozwój tyranii w Niemczech okresu Republiki Weimarskiej. Z analogicznym ujęciem w ramy mamy do czynienia w filmie *Aelita*, w którym to społeczno-polityczna, porewolucyjna otoczka unieważnia sens podróży na Marsa, czyniąc z niej treść filmowej fantazji. Propagandowy komunikat dzieła Protazanowa streścić można bardzo prosto: najpierw globalizacja ziemiska w typie brutalnej rewolucji, następnie, o ile w ogóle, podbój kosmosu. Postromantyczna rewolucyjna spontaniczność zostaje ograniczona, nie mogąc sięgnąć gwiazd ani zanurzyć się w fantazjach.

Nie ma wątpliwości, że zaczynając opowieść o globalizacji w perspektywie kosmicznej od *Aelity*, zaczynamy ją gdzieś w środku, w jednym z punktów pomiędzy pierwszymi starożytnymi kosmogoniami a wydarzającym się właśnie *teraz*. Rozsyłany w pierwszej scenie filmu radiowy sygnał uznać można za sygnał zbliżającej się trzeciej fali globalizacji. Fali, która zdaniem Petera Sloterdijka, odznacza się „[...] tym, że odprzestrzenia rzeczywisty glob i w miejsce sklepionej kuli ziemskiej stawia bezwymiarowy punkt bądź sieć nachodzących na siebie punktów i linii, które nie oznaczają nic ponad powiązaniem między dowolnie odległymi od siebie komputerami”⁹ – a *in statu nascendi* dowolnie odległymi radioprzebiegaczami. *Glob* i *globalizacja* coraz bardziej stają się wirtualnymi pojęciami, a coraz mniej są po prostu *rzeczą* i *wydarzeniem*.

Aelita, będąca podobnie jak *Gabinet doktora Caligari* wyrazem szerszych tendencji społeczno-politycznych, jest jednak w opowieści o globalizacji w perspektywie kosmicznej punktem niezwykle ważnym, choć pewnie nie jedynym tego rodzaju. Jest bowiem znaczącym momentem zerwania dążeń do *kosmicznego*. Wykroczenie poza glob objęte zostaje zakazem, a każde jego przekroczenie (fantazja) staje się aktem perwersji, tłumionej symboliczną i realną przemocą.

Sygnał radiowy – wróćmy do niego raz jeszcze – niosący wiadomość „Anta... Odeli... Uta...”, nie został wysłany z kosmosu, ani w kosmos, lecz krążył wokół Ziemi, w służbie jednej z pierwszych zobrazowanych w filmie światowych kampanii reklamowych, cementując tym samym – odwołując się do terminologii Sloterdijka – sferyczną izolację planety.

⁹ P. Sloterdijk, *Kryształowy pałac. O filozoficzną teorię globalizacji*, tłum. B. Cymbrowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 19.

Sytuacja radykalnie odmieniła się po drugiej wojnie światowej. Totalna katastrofa drugiego z kolei globalnego konfliktu zbrojnego uniemożliwiła na kilka dekad otwartą i bezpośrednią ziemską konfrontację pomiędzy Stanami Zjednoczonymi a Związkiem Radzieckim. Glob został przedzielony żelazną kurtyną – najgrubszą linią spośród siatki zaminowanych i płonących granic – a aktorzy globalnej gry o światową dominację utknęli w dynamicznej i paradoksalnej patowej sytuacji. Sytuacji, która nie wieściła jednak remisu, ponieważ o remisie możemy orzekać tylko wtedy, gdy gracze podlegają stałym sprawdzalnym i egzekwowanym regułom, o których w przypadku globalnej rywalizacji o władzę nie ma rzecz jasna mowy. Tam, gdzie wszystkie chwytaki są dozwolone, dowolnie zmieniać można na przykład pole walki, poszerzając je o przestrzeń kosmiczną. Wraz ze zmianą taktyki w Związku Radzieckim otworzyła się w pewnym momencie przestrzeń dla kosmicznych spekulacji, z których zdjęte zostało odium urojeń. Zakaz – o czym przekonamy się niżej – nie zniknął jednak zupełnie.

W roku 1957 powstał przedziwny fabularyzowany dokument science fiction Pawła Kłuszancewa zatytułowany *Droga do gwiazd*. Polityczna funkcja filmu polegała na budowaniu pozytywnego nastroju wokół radzieckiego programu lotów kosmicznych. Jak mogłoby się wydawać edukacyjny, niewinny i zrozumiały nawet dla dzieci film, objaśniający między innymi prawa fizyki umożliwiające oderwanie rakiety od przyciągania ziemskiego, wzbudził niezadowolenie służb bezpieczeństwa, a Kłuszancew podejrzewany był o korzystanie z tajnych materiałów. Premiera filmu zbiegła się w czasie z wystrzeleniem w kosmos pierwszego sputnika, który na dodatek wyglądał niemal dokładnie tak jak w filmie. Oddalając się jednak od podejrzeń dotyczących wykorzystania tajnych materiałów, nietrudno dojść do wniosku, że tym, co wzbudzać musiało największe niezadowolenie, a co następnie doprowadzić miało do marginalizacji Kłuszancewa, było wyprzedzenie procesu historycznego. W momencie kiedy Związek Radziecki wystrzeliwuje pierwszy sputnik, znany dotąd wąskiej grupie ludzi reżyser i pasjonat prezentuje w niezwykle wiarygodny i prawdopodobny sposób wizję podboju wszechświata, zakładającą między innymi budowę stacji kosmicznych. Kłuszancew nie jest przy tym filmowym, postromantycznym alchemikiem jak inżynier Łoś, ale jest myślącym w sposób ścisły i precyzyjny realnym człowiekiem. Co gorsza, aby uczynić sensownym swój komunikat propagandowy, władza zdjęła z wizji Kłuszancewa ramę fantazji, czyniąc z niej przez to obusieczny topór, który w każdej chwili mógł zwrócić się przeciwko niej. Tym samym w roku 1957 droga do gwiazd została symbolicznie (film Kłuszancewa) i realnie (wystrzelenie sputnika) otwarta, jednak daleka perspektywa podboju kosmosu stała się dla władzy równie pociągająca, co przerażająca, a cenzorski zakaz, zamiast zniknąć, zamienił się w *nadzór*.

Kierowanie globalnej energii i uwagi w kosmos jest zawsze zależne w sposób bezpośredni od ziemskiego porządku politycznego. W tym sensie fantastyczna rama *Aelity*, jak i represje skierowane przeciwko Kłuszcancewowi rozumieć należy jako dławienie (się) spontanicznych sił, próbujących osadzić *globalne w kosmicznym*. Dławienie zmieniające ruch wznoszący w szarpany ruch wahadłowy. Limitujące kosmiczną ekspansję ziemskie problemy przynosiły przy tym zawsze ostudzenie tanatycznej kosmicznej gorączki. To właśnie dzięki troskom politycznego *tu i teraz* inżynier Łoś wrócił do świata racjonalności i (nowego radzieckiego) porządku.

Obecnie znajdujemy się w kolejnej fazie stagnacji i zdławienia ruchu osadzającego *globalne w kosmicznym*, jaką jest bez wątpienia ekonomiczna klęska programu relatywnie tanich i łatwo dostępnych lotów kosmicznych. Jednak widać już pierwsze symptomy odwracania się tej sytuacji – moment zwrotny ruchu wahadłowego. Szybko kurczące się zapasy surowców naturalnych zmuszają do traktowania pozyskiwania ich z pokładów pozaziemskich w kategoriach jak najbardziej realnych, a nie fantastycznych.

Jednak tak jak *kosmiczne* zapośredniczone jest przez *ziemskie*, tak *ziemskie* zapośredniczone jest przez *kosmiczne*. Trud dotarcia na Księżyc – suma wymagań materii, zmusza władzę, do skierowania pieniądza w symboliczną otchłań, czyli w realny kosmos. Trud ten jednak może się opłacać, niosąc z sobą obietnicę astronomicznego zysku. O ile, jak pisze Peter Sloterdijk, „[n]aczelnym faktem nowożytności jest nie to, że Ziemia krąży wokół Słońca, lecz to, że pieniądź krąży wokół Ziemi”¹⁰, to naczelnym faktem epoki wypraw kosmicznych jest to, że pieniądź krążyć może także poza Ziemią, dewaluując się lub pomnażając swoją ziemską wartość.

Zimnowojenna rywalizacja, odbywająca się w przestrzeni objętej całkowitym nakazem pokoju (Traktat o przestrzeni kosmicznej¹¹), trzymała w szachu kapitał finansowy i ludzki, uniemożliwiając zaangażowanie go w przygotowania do ziemskiej wojny. Porządek kosmiczny, usankcjonowany traktatem, dokonuje odwrócenia starej maksymy, której nowa formuła brzmi: „jeśli chcesz wojny, szykuj się na pokój”. A jak się okazało, globalny pokój, przerywany lokalnymi konfliktami, trwać może wystarczająco długo, aby „zagłodzić” jednego z graczy, a drugiego wepchnąć w ramiona Clintonowskiej posthistorii.

¹⁰ Sloterdijk, op. cit., s. 61.

¹¹ Układ o zasadach działalności państw w zakresie badań i użytkowania przestrzeni kosmicznej łączącej z Księżycem i innymi ciałami niebieskimi, zwany również Traktatem o przestrzeni kosmicznej. Pierwszy traktat międzynarodowy regulujący prawo kosmiczne, podpisany 27 stycznia 1967 roku przez Stany Zjednoczone, Wielką Brytanię i Związek Radziecki. Na jego mocy przestrzeń kosmiczna stała się „niezawłaszczalna”, a sygnatariusze zobowiązali się do wykorzystywania jej jedynie w „celach pokojowych”.

Wpisywanie *globalnego* w *kosmiczne* nie wiąże się oczywiście jedynie z podbojem wszechświata. Oznacza również, a może przede wszystkim, demonstrację ziemskich doświadczeń, jako szczególnego przypadku, czy też fragmentu doświadczenia wszechświata. W takim wypadku sferyczna izolacja Ziemi, gwarantująca na co dzień fantazmatyczne poczucie bezpieczeństwa, pęka niczym bańka mydlana, zmuszając do konfrontacji z chłodem Gombrowiczowskiego *Kosmosu*¹².

O ile najbardziej spektakularnym wyrazem nakładania się *globalnego* i *kosmicznego* w dwudziestowiecznej literaturze jest bez wątpienia ostatnia powieść Witolda Gombrowicza, o tyle w obszarze dwudziestowiecznego malarstwa – można chyba zaryzykować taką tezę – podobną rolę pełni twórczość Kazimierza Malewicza i Jeana Dubuffeta. Wolfgang Welsch swoje rozważania na temat estetyki transludzkiej rozpoczyna od zwrócenia uwagi na kosmiczny aspekt twórczości Kazimierza Malewicza, przywołując *Czarny kwadrat na białym tle*¹³. Następnie Welsch kontrastuje go z pracami Jeana Dubuffeta, tworzącego w latach 50. i 60. gęste, ziemiste obrazy. Niemiecki estetyk odróżnia tym samym kosmiczną sztukę Malewicza od ziemskiej (ziemistej) sztuki Dubuffeta. Wydaje się jednak, że obrazy Dubuffeta również wykraczają poza *ziemskie*, a ich ziemista struktura pełni funkcję zwierciadła *kosmicznego*. W tym sensie obrazy te są syntezą *globalnego* i *kosmicznego*, obrazując dynamikę ruchu wahadłowego.

Ów wahadłowy ruch, nazwany przeze mnie „drogą do gwiazd i z powrotem”, jest jednym z wielu strukturalnych znamion *Kosmosu* Witolda Gombrowicza. Powieściowe wydarzanie się drga pomiędzy namacalnymi, obecnymi tu i teraz relacjami a wymykającymi się wszelkim skalom i ludzkim punktom odniesienia rzeczom, takim jak: grudki ziemi, ziarenka piasku, kamienie. „Opowiem inną przygodę dziwniejszą... Pot, idzie Fuks, ja za nim, nogawki, obcasy, piach, wlecemy się, wlecemy, ziemia, koleiny, gruda, błyski ze szklitych kamyczków, blask, upał brzęczy, gorąco drgające, czarno od słońca, domki, płoty, pola, lasy, ta droga, ten marsz, skąd, jak, dużo by gadać, prawdę mówiąc byłem zmęczony ojcem matką, w ogóle rodziną, zresztą chciałem odwalić przynajmniej jeden egzamin, a też zaczerpnąć zmiany, wyrwać się, pobycć gdzieś daleko”¹⁴ – rozpoczyna książkę Gombrowicz. *Kosmos* jako powieść, ale również jako quasi-ontologiczny koncept, był dla Gombrowicza: „[...] czarny, przede wszystkim czarny, coś jak czarny rozbełtany nurt pełen wirów, zahamowań, rozlewisk, czarna woda unosząca tysiące odpadków,

¹² Zob. W. Gombrowicz, *Kosmos*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

¹³ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, red. K. Wilkoszewska, tłum. K. Guczalska, Universitas, Kraków 2005, s. 150.

¹⁴ Gombrowicz, *Kosmos*, op. cit., s. 5.

a w nią zapatrzony człowiek – zapatrzony w nią i nią porwany – usiłujący odczytać, zrozumieć, powiązać w jakąś całość... Czerni, groza i noc. Noc przyszła gwałtowną namiętnością, skażoną miłością”¹⁵. Uwaga powieściowego narratora rozpada się więc na próbujące „powiązać w jakąś całość” ludzkie, ulokowane z konieczności na Ziemi, oraz *nieludzkie-materialne-kosmiczne*¹⁶. Gombrowiczowski podmiot zyskuje rys schizofreniczny, uczestnicząc jednocześnie, lub naprzemiennie, w dwóch porządkach. Owo schizofreniczne napięcie dodatkowo wzmacnia świadomość radykalnej odmienności makro- i mikrokosmosu.

V

Niezwykłym współczesnym przykładem przedziwnego splotu, współwydarzania się *globalnego i kosmicznego* było rysunkowe spotkanie Poli Dwurnik i Artura Żmijewskiego, zwieńczone powstaniem komiksu malarki (opublikowanego w „Obiegu”)¹⁷. Artyści spotkali się w maju 2011 roku w przedziale restauracyjnym pociągu relacji Warszawa – Berlin. Już sam fakt spotkania dwójki polskich artystów w pociągu tej właśnie relacji mógłby być przyczynkiem do kolejnego niuansowania abstrakcyjnego pojęcia globalizacji. Nie o tym jednak będzie mowa. Najważniejszym kontekstem spotkania było artystyczne i polityczne *tu i teraz*, a więc przede wszystkim przygotowania do 7. Berlińskiego Biennale 2012, anonsowanego jako bezprecedensowa inwestycja kapitału symbolicznego w sztukę zmieniającą świat (na lepsze). W pewnym momencie podczas spotkania Żmijewski rozpoczął eksperyment-gre, proponując Poli Dwurnik rysowanie w swoim słynnym szkicowniku¹⁸.

¹⁵ W. Gombrowicz, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 114.

¹⁶ Przy czym ta linia podziału jest w innym miejscu problematyzowana w następujący sposób: „Poczułem, że ziemia z dołu uderzyła we mnie falą, doznałem jej falowania, jej niespodziewanej, utajonej przęności. Stój! Co to?! Czy ścieżka ożyła? Czy ziemia ożyła? Stój, stój, na Boga, czy to możliwe żeby rzeczy stały się żywe... ależ w takim razie ty *musiałbyś nieodwołalnie stać się martwym przedmiotem!* Jak to? Jak to? Trzy kamyczki na ścieżce przykuły mój wzrok, jeden obok drugiego... czy nie jest inna interpretacja kosmosu, w której ich martwota stałaby się życiem, a moje życie śmiercią? Nie, precz z tym, to zbyt naciągane, to fantastyczne, ale – posłuchaj – gdyby oprócz świata żywego i świata martwego, istniał jakiś trzeci świat – trzecia zasada – och, o której nam się dotąd nie zamarzyło, zapewniająca aktywność przedmiotowi, przetwarzająca przedmiot w podmiot? Ując te trzy kamyczki jako *aktywne...* Byłżeby możliwy bezwład czynny? Stój! Stój! Co za głupstwa!...” (W. Gombrowicz, *Dziennik 1957-1961*, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 148).

¹⁷ Zob. Pola Dwurnik, *Egzamin u Artura*, <http://www.obieg.pl/rozmowy/24524>.

¹⁸ Aby wyjaśnić, jaką rolę w polskim świecie sztuki spełnia szkicownik Żmijewskiego, pozwalam sobie zacytować krytyczno-ironiczny fragment komiksu artystki: „INFORMACJA DLA NIENALEŻĄCYCH. Artyści wizualni nie grają w zabawy rysunkowe; po prostu rozmawiają. Artur Żmijewski jest

Pociąg mija Świebodzin, rozmowa schodzi kolejno na temat lokalnego Jezusa z betonu – folklorystyczne zjawisko dekady, a zarazem gwóźdź programu Berlińskiego Biennale; a następnie na temat religii i wiary. Pola Dwurnik wyznaje¹⁹, że jako córka dwójki ateistów trochę wierzy, żeby nie wpaść w czarną dziurę, nicość, na co Żmijewski prosi o wyjaśnienie stanowiska Dwurnik i narysowanie nicości.

W tym miejscu opowieści o rysunkowym spotkaniu pojawić się musi dygresja. Przez prośbę o narysowanie „nicości” Dwurnik skonfrontowana zostaje ze starym paradoksem brody Platona²⁰. Ażeby zaprzeczyć istnieniu czegoś, trzeba przynajmniej na chwilę powołać to coś do istnienia w języku. Nie chodzi tu jednak o przedmiot fikcyjny (np. o pegaza), ale o nicość, brak (jak się okaże niżej brak rozumiany w specyficzny sposób). Ten podwójny paradoks doprowadza – o czym przekonamy się niżej – do, w tym przypadku wizualnego, zniesienia paradoksalności.

Artystka na czternastej planszy swojego komiksu rysuje doskonale znany wtajemniczonym szkicownik Żmijewskiego. Szkicownik jest otwarty, na jednej z jego stron przedstawiona jest Ziemia, a wokół niej inne planety. Przestrzeń kosmiczna zasugerowana jest kolorem różowym, natomiast zanurzone w różowym „eterze” planety narysowane zostały kolorem czarnym. Na przedstawieniu strzałkami oznaczone są nienazwane planety, Ziemia oraz znajdujące się na niej kraterzy. Jak wyjaśnia Dwurnik, kraterzy są obrazem przyszłości, wizualizacją tego, co po nas zostanie. Są skutkiem „drylowania” i „przeorania” planety, świadectwem poruszania się nie tylko po jej powierzchni, lecz również świadectwem zagłębiania się w nią. Nicość jest zatem momentem, w którym nie istnieje już przede wszystkim moja (w tym wypadku Poli Dwurnik) świadomość. Świadomość, którą artystka skłonna jest uważać za przypadkowy produkt rozwoju wszechświata. Materia porwana jest jednak nadal skutkami jej przypadkowego zaistnienia.

Wracając do dygresji – w jaki sposób znoszą się paradoksy? Nicość jest dla Dwurnik brakiem świadomości, a więc nie brakiem czegośkolwiek. Nicość rozumiana jako brak świadomości przedstawiona zostaje przez negację, a więc przez pełnię *materialnego, kosmicznego* nie-świadomego. Kluczowym punktem owego

artystą o międzynarodowej randze i postacią nietypową. Wszyscy chętnie rysują w jego zeszycie. Niestety Artur nosi przy sobie wodoodporne markery co prawdopodobnie oznacza, że za 15 lat wszystkie te rysunki znikną...”

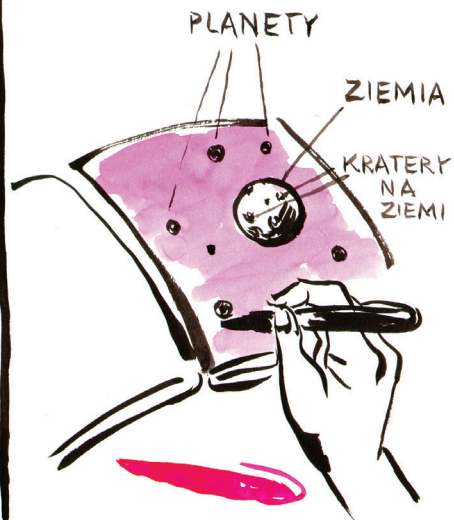
¹⁹ Od tego momentu powołuję się zarówno na treść samego komiksu, jak i na rozmowy przeprowadzone z artystką we wrześniu 2012 roku. Niniejszym chciałbym podziękować Poli Dwurnik za cierpliwość w odpowiadaniu na moje niekończące się pytania.

²⁰ „Jest to stara platońska zagadka niebytu. Niebyt musi w pewnym sensie być, gdyż inaczej – czym jest to, czego nie ma? Tej powikłanej doktrynie można by nadać miano brody Platona. Historycznie rzecz biorąc, broda ta okazała się bardzo twarda, stępując często ostrze brzytwy Ockhama”. (W.V.O. Quine, *O tym co istnieje*, [w:] idem, *Z punktu widzenia logiki. Eseje logiczno-filozoficzne*, tłum. B. Stanosz, Warszawa 1969, s. 10).

13|

TO NARYSUJ MI
NICOŚĆYES, DOCTOR
LECTER.

14|



2. Pola Dwurnik *Egzamin u Artura*, lipiec 2011, rysunek nr 13-14,
tusz na papierze, 30 x 42 cm

negatywowego ominięcia, czy też wizualnego zniesienia paradoksu, są wspomniane wyżej kratery, będące negatywami, odciskami nieprzedstawionego w sposób bezpośredni.

Lakoniczna poetyka Dwurnik oscyluje w tym rysunku pomiędzy dzieciinną trywialnością²¹ a dojmującą, głęboką estetyką wzniosłości. Estetyką wzniosłości, która z jednej strony wywołuje „niekończący się smutek”, z drugiej strony sprawia, że „tak bardzo chce się żyć”, właśnie tu i teraz, co dopowiada w dalszej części rozmowy Żmijewski. Doraźna, globalna polityczność po raz kolejny zostaje zdynamizowana i sproblematyzowana w perspektywie kosmicznej i poprzez nią.

²¹ Artystka w rozmowie podkreślała sugestywność okładki *Małego księcia* Antoine'a de Saint-Exupéry, o której jej zdaniem trudno zapomnieć.

Przywołane wyżej prace i wydarzenia są poważnymi argumentami na rzecz tezy, że sztuka nowoczesna (a pewnie sztuka w ogóle) rozwija się wraz z dialektyką *kosmicznego* i *globalnego*. Sztuka wyrażać może dynamikę owej dialektyki, ale też dynamikę tę może modelować. Warto zatem wahadłowy ruch „do gwiazd i z powrotem” rozważyć jako jedno z kluczowych napięć, wzbogacających nasze rozumienie sztuki nowoczesnej. Aby zatem przyzwyczać się do patrzenia z nowej perspektywy i uzyskiwać coraz pełniejszy obraz *globu* i *kosmosu*, trzeba – idąc za cytatem z *Dróg nowoczesnej fotografii* Aleksandra Rodcenki – naprzemienne „fotografować” glob z perspektywy kosmosu, jak też kosmos z perspektywy globu.

Ilustracja 2 dzięki uprzejmości artystki.