

Kosmobraz jako narracja. Przypadek *space docs* koncernu BBC

ABSTRACT. Magdalena Kempna-Pieniążek, *Kosmobraz jako narracja. Przypadek space docs koncernu BBC* [Spacescape as a narrative. The case of the BBC's space docs]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 193–211. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.10>.

The article deals with the variability and dynamics of spacescapes understood as narratives encoded in cosmic views. Starting from the definition formulated by Alice Gorman, the author analyses three BBC series devoted to the exploration of the Solar System: *The Planets* (1999), *Wonders of the Solar System* (2010) and *The Planets* (2019), proving that spacescapes appear in all of them, but their roles differ. In *The Planets* from 1999, we encounter a narrative of technological sublimity; in *Wonders of the Solar System* – an Arcadian tale; and in the 2019 series – a narrative of terraforming other worlds. In the first part of the article, the author discusses selected issues of practices of space-making and studying cosmic landscapes. Then, using the example of three series produced by the BBC, she shows the dominant narratives embedded in the cosmogenic images present in contemporary high-budget *space docs*. Importantly, the narratives of technological sublimity, terraforming and Arcadianism are not mutually exclusive, but are closely related. In their evolution, they seem to follow the direction set by Gorman's definition: while *The Planets* from 1999 primarily emphasise the 'terrestrial' elements of the vertical landscape, *Wonders of the Solar System* emphasise orbital shots in the style of *The Blue Marble*, and *The Planets* from 2019 show us places that have so far only been visited by unmanned space probes.

KEYWORDS: space documentaries, spacescape, BBC documentary series, cultural landscape, practices of space-making

Popularnonaukowe książki Briana Coxa i Andrew Cohena, które już od ponad dekady towarzyszą premierom kolejnych seriali realizowanych przez koncern BBC, pełne są opisów Ziemi oglądanej z kosmosu. Szczegółowo omawia się w nich fotografie takie jak *Earthrise – Wschód Ziemi* (1968); przywołuje się także relacje astronautów i kosmonautów z misji, w których uczestniczyli¹. W ostatniej części *Ukrytych sił Natury* autorzy zestawiają ze sobą wypowiedzi Carla Sagana i Jurija Gagarina:

Nasza planeta to tylko samotna plamka w bezmiarze otaczających ją kosmicznych ciemności. Ta jej znikomość w obliczu bezkresnej przestrzeni nie pozostawia żadnej nadziei, że nadejdzie skądś pomoc, by obronić nas przed nami samymi.

Carl Sagan

¹ Vide B. Cox, A. Cohen, *Człowiek i Wszechświat*, przeł. Ł. Lamża, Kraków 2024, s. 34.

Co za piękno. Widziałem chmury i ich lekkie cienie na odległej drodzej Ziemi... Woda wyglądała jak ciemne, lekko połyskujące kropki... Gdy patrzyłem w stronę horyzontu, widziałem gwałtowne, kontrastujące przejście między jasną powierzchnią a absolutnie czarnym niebem. Rozkoszowałem się bogatą paletą kolorów Ziemi. Otacza ją jasnoniebieska aureola, która stopniowo ciemnieje, przechodzi w turkus, granat, fiolet, a w końcu całkowitą czerń.

Jurij Gagarin²

Oba cytaty, ukierunkowując uwagę na widok Ziemi oglądanej z kosmosu, ukazują krajobrazy, w których zakodowano opowieści o pięknie, ale zarazem i kruchości życia na trzeciej planecie od Słońca. Nie są to bynajmniej wypowiedzi odosobnione. Astrokultura chętnie wykorzystuje narracyjny potencjał kosmicznych pejzaży. Sięga przy tym po możliwości oferowane przez najróżniejsze media: poczynając od literatury, przez fotografię, kino i inne media audiowizualne, a kończąc na internetowych memach. Chciałabym przyrzeć się niektórym z tych narracji. W tym celu odniosę się do zrealizowanych przez koncern BBC w ciągu 20 lat trzech serii filmów: od *Planet* z 1999 roku, przez *Cuda Układu Słonecznego* z 2010 roku, po *Planety*³ nakręcone w roku 2019. Wybór takich realizacji jest reprezentatywny na tle stosunkowo już licznej grupy *space documentaries*⁴, czyli filmów o eksploracji przestrzeni kosmicznej, zrealizowanych przez koncern będący aktualnie jednym z głównych producentów⁵ treści tego typu, a co za tym idzie – podmiotów kształtujących konwencje wspomnianego gatunku. Na potrzeby niniejszej analizy wybieram seriale, których wspólnym tematem jest eksploracja Układu Słonecznego. Zrealizowane w ciągu 20 lat opowieści o poznawaniu planet (i ich księżyców) krążących wokół Słońca pozwolą

² Oba cytaty podaję za: *eidem*, *Ukryte siły Natury*, przeł. R. Kosarzycki, Kraków 2024, s. 240–241.

³ Chociaż dwa z omawianych tutaj seriali noszą taki sam tytuł, to nie są dostępne żadne źródła potwierdzające, iż twórcy drugiego z nich planowali zrealizować remake lub sequel pierwszego.

⁴ Cf. np. seriale *Human Universe* (2014), *Forces of Nature* (2016), *Wszechświat* (2022) czy *Solar System* (2024; w momencie powstawania tego artykułu niedostępny w Polsce).

⁵ *Space documentaries* są produkowane przez wiele – głównie amerykańskich i brytyjskich – stacji telewizyjnych i koncernów medialnych (np. Discovery+, PBS, National Geographic); powstają także z inicjatywy NASA lub w ścisłej współpracy z tą agencją oraz bywają efektami koprodukcji różnych podmiotów, coraz częściej udostępnianymi na platformach streamingowych (np. Amazon Prime). Ograniczone ramy niniejszego artykułu nie pozwalają na szczegółowe omówienie rozwoju tego gatunku, warto jednak wspomnieć, że jego swoistym „tekstem założycielskim”, ustanawiającym główne konwencje, był emitowany przez stację PBS w 1980 roku serial *Cosmos: A Personal Voyage*. O ile w ostatnich dekadach XX wieku realizacje tego typu powstawały sporadycznie, o tyle współcześnie obserwujemy rozkwit gatunku, o czym świadczą m.in. omawiane w tym artykule realizacje BBC.

dostrzec zmienność i dynamikę kosmobrazów rozumianych jako narracje zakodowane w kosmicznych widokach.

Narracyjny charakter kosmobrazu wynika już z definicji tego pojęcia sformułowanej przez Alice Gorman:

Miejsca związane z eksploracją kosmosu tworzą trójpoziomowy, wertykalnie zorientowany pejzaż, poczynając od zaprojektowanych na Ziemi kosmicznych krajobrazów (obiekty startowe, stacje śledzenia lotów itd.), przez [...] krajobrazy ziemskiej orbity i powierzchni ciał niebieskich (satelity, części rakiet, lądowiki, szczątki), aż po tereny rozciągające się poza Układem Słonecznym, gdzie dotarły jak dotąd tylko sondy Voyager, czyli przestrzeń bogatą w skojarzenia, choć pozbawioną znamion ludzkiej kultury materialnej⁶.

Potencjał tak rozumianego kosmobrazu w zakresie konstruowania opowieści wynika z tego, że jest on szczególnie, bo odnoszącym się do przestrzeni kosmicznej typem krajobrazu kulturowego, który Beata Frydryczak definiuje jako konstrukt „nadbudowany nad tym, co społeczne, uwarunkowany przez to, co estetyczne, i stworzony z tego, co przyrodnicze”⁷. Badaczka zauważa, że w odróżnieniu od krajobrazu estetycznego, rozumianego jako idea, krajobraz kulturowy ma charakter procesualny⁸, ściśle związany z ludzką działalnością. To samo dotyczy kosmobrazów, opisywanych przez Gorman w sposób przywołujący na myśl podróż kosmiczną przebiegającą w trzech etapach: od startu z Ziemi, przez ziemską orbitę, po rubieże Układu Słonecznego i głęboki kosmos.

Stwierdzenie, że każdy kosmobraz to odrębna i unikatowa narracja, byłoby nadużyciem, jako że niektóre wzorce nieustannie się powtarzają. W dalszym ciągu ekspansywna jest narracja nowego pogranicza, zgodnie z którą przestrzeń kosmiczna funkcjonuje, a często nawet wygląda w filmach i na fotografiach niczym pozaziemski ekwiwalent tzw. Dzikiego Zachodu. Mimo to z pewnością możemy mówić o pewnej zmienności w obrębie opowieści wpisanych w kosmiczne pejzaże, co doskonale ilustrują trzy zrealizowane przez koncern BBC seriale popularnonaukowe o eksploracji Układu Słonecznego. W niniejszym artykule zamierzam wykazać, że w nich wszystkich występują kosmobrazy, ich role są jednak różne. W brytyjskich *space docs* nie pojawiają się charakterystyczne dla amerykańskiej popkultury opowieści o nowym kosmicznym pograniczu, dostrzegalne między innymi w wysokobudżetowych serialach fabularnych, takich jak *The Expanse* (2015–2022) i *For All*

⁶ A. Gorman, *The cultural landscape of interplanetary space*, „Journal of Social Archaeology” 2005, t. 5, nr 1, s. 88.

⁷ B. Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013, s. 52.

⁸ *Ibidem*, s. 54.

Mankind (2019–). W *Planetach* z 1999 roku spotykamy się za to z narracją wzniosłości technologicznej, w *Cudach Układu Słonecznego* – z opowieścią, którą na potrzeby tego artykułu nazwałam arkadyjską, a w *Planetach* z roku 2019 – z narracją o terraformowaniu innych światów. Ponieważ wszystkie te opowieści sytuują się w szerszym kontekście astrokulturowych praktyk polegających na nadawaniu sensów przestrzeni kosmicznej, w pierwszej części artykułu zarysuję wybrane – istotne z perspektywy poruszanych tutaj wątków – kierunki refleksji oraz badawcze intuicje związane z eksplorowaniem kosmicznych pejzaży. Następnie na przykładzie trzech wspomnianych serii zrealizowanych przez koncern BBC pokażę dominujące narracje wpisane w kosmobrazy obecne we współczesnych wysokobudżetowych *space docs*.

Kosmobrazy i praktyki kosmotwórstwa

Stosując termin „praktyki kosmotwórstwa” (*practices of space-making*), Alice Gorman i Juan Francisco Salazar mają na myśli „produkcję socjotechnicznych i socjoekologicznych wyobrażeń przestrzeni kosmicznej oraz nowych podmiotowości”, funkcjonujących zarówno wewnątrz, jak i poza społecznymi interakcjami oraz relacjami władzy organizowanymi przez kapitalizm⁹. Taka definicja wynika z poczynionej przez badaczy obserwacji, że kosmos wciąż jest powszechnie postrzegany w duchu kolonialnym – w wielu dyskursach, w tym w popkulturze, funkcjonuje jako teren, który należy „podbić” lub w którym trzeba poszukiwać nowych planet „do zasiedlenia”¹⁰, co wiąże się z definiowaniem go jako nowego pogranicza¹¹. Tę tendencję ilustruje w przekonujący sposób Elizabeth Kessler. Analizuje ona zdjęcia z teleskopu Hubble’a, w których tzw. głęboki kosmos prezentowany jest w sposób uderzająco podobny do wyobrażeń amerykańskiego Zachodu znanych m.in. z obrazów Thomasa Morana czy fotografii Timothy’ego O’Sullivan¹². Zjawisko, które Kessler bada w kontekście estetycznym, na gruncie kina i telewizji manifestuje się jako wiele fabularnych konwencji, doskonale znanych zarówno z hollywoodzkich blockbusterów (*Interstellar*, 2014, reż. Ch. Nolan; *Marsjanin*, 2015, reż. R. Scott), jak i wysokobudżetowych seriali (*The Expanse*, *For All Mankind*), w których przedstawiciele i przedstawi-

⁹ Vide J.F. Salazar, A. Gorman, *Social Studies of Outer Space. Pluriversal Articulations*, [w:] *The Routledge Handbook of Social Studies of Outer Space*, red. *eidem*, London – New York 2023, s. 4.

¹⁰ *Ibidem*, s. 1.

¹¹ *Ibidem*, s. 4.

¹² Vide E.A. Kessler, *Picturing the Cosmos. Hubble Space Telescope Images and the Astronomical Sublime*, Minneapolis–London 2012, s. 29–37.

cielki ludzkości wyruszają ze „Starego Świata” (Ziemi) na poszukiwanie „Nowego Świata” (kosmicznej ziemi obiecanej, chciałoby się powiedzieć), pokonując liczne niebezpieczeństwa i w obcych, często nieprzyjaznych światach zakładają osady funkcjonujące niczym westernowe pograniczne miasteczka, stanowiące przyczółek cywilizacji, poza którym rozpościera się przestrzeń zdominowana przez groźne siły natury – w tym przypadku kosmicznej. Na gruncie *space documentaries* taką narrację promują amerykańskie serie *Kosmos* (2014) oraz *Kosmos: możliwe światy* (2020). Ich struktura oparta jest na wplataniu faktów i ciekawostek związanych z prawami fizyki i astrofizyki w opowieść o kolejnych odkrywcach i rewolucyjnych teoriach układających się w ciąg osiągnięć, które w XX wieku pozwoliły człowiekowi po raz pierwszy opuścić ziemską orbitę, a w przyszłości być może pomogą mu sięgnąć gwiazd i zbudować nowe, lepsze społeczeństwa w odległych zakątkach wszechświata¹³.

Aktualnie badaczki i badacze są zgodni co do tego, że proces kolonizacji kosmosu rozpoczął się na długo przed powołaniem do istnienia agencji NASA czy umieszczeniem na ziemskiej orbicie i poza nią realnie istniejących obiektów wykonanych ludzką ręką. Alexander C.T. Geppert pisze w tym kontekście o „meblowaniu” kosmosu nie tylko artefaktami, lecz także rozmaitymi pomysłami i ideami¹⁴. W efekcie tych procesów geografia kosmosu funkcjonuje obecnie jako „kontynuacja, jeśli nie logiczne przedłużenie wcześniejszych geografii imperialnej ekspansji i kolonialnej dominacji”, a sama przestrzeń kosmiczna od XX wieku jest jedną z głównych platform utopijnego myślenia, służącą pozycjonowaniu, rozgrywaniu i negocjowaniu rozmaitych idei naukowych, technologicznych i futurystycznych¹⁵.

Fundamentalna zmiana w postrzeganiu przestrzeni kosmicznej, do której doszło w wyniku rozpoczęcia w latach 50. XX wieku ery kosmicznych podbojów, polega zdaniem badaczy na przekształcaniu jej „w miejsce samo w sobie” czy też „wzbogacaniu kosmosu o miejsca”¹⁶. W trafny sposób ujmuje to Lisa Messeri:

¹³ Szczegółową i wieloaspektową analizę serialu *Cosmos: A Personal Voyage* oraz jego zrealizowanej po latach kontynuacji, serii *Kosmos* z 2014 roku, można znaleźć w artykule Kornelii Boczkowskiej *The Homely Sublime in Space Science Documentary Film: Domesticating the Feeling of Homelessness in Carl Sagan’s “Cosmos” and Its Sequel* („Kultura Popularna” 2017, nr 4, s. 24–34).

¹⁴ Vide A.C.T. Geppert, *European Astrofuturism, Cosmic Provincialism: Historicizing the Space Age*, [w:] *Imagining Outer Space. European Astroculture in the Twentieth Century*, red. *idem*, New York 2012, s. 3.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Vide L. Messeri, *Placing Outer Space. An Earthly Ethnography of Other Worlds*, Durham–London 2016, s. 2.

Miejsca na Ziemi mogą być miastami lub wioskami, punktami orientacyjnymi lub krajobrazami. Mają one określony charakter, który może zmieniać się w czasie lub być różnie postrzegany przez różne osoby. Co jednak szczególnie ważne, można być (lub wyobrazić sobie bycie) w miejscu. Miejsce sugeruje intymność, która może pomniejszyć kosmos do poziomu ludzkiego doświadczenia¹⁷.

Ta zmiana pociąga za sobą wyłonienie się koncepcji przestrzeni kosmicznej jako „społecznego miejsca”, dla której zdaniem Gorman i Salazara głównym punktem odniesienia jest ludzki podmiot, a jej narracja została zdominowana przez przekonanie, że „zawsze byliśmy w przestrzeni kosmicznej; że przestrzeń kosmiczna jest już zajęta przez amorficzny ludzki podmiot”¹⁸. Peter Dickens i James S. Ormrod nazywają ten proces „humanizacją kosmosu”¹⁹, a Daniel Sage komentuje go stwierdzeniem, że „dzięki kosmosowi możemy usytuować i umiejscawiać się na niezliczone nowe sposoby, aczkolwiek zwykle robimy to w imię wyraźnie określonych interesów”²⁰. W kontekście tak rozumianych praktyk kosmotwórstwa „trójpoziomowy, wertykalnie zorientowany pejzaż”, o którym pisze Gorman, rozciąga się daleko poza obszar heliopauzy, obejmuje egzoplanety, dalekie galaktyki oraz kosmiczne osobliwości, na czele z Wielkim Wybuchem, a w produkowaniu kosmobrazów aktywną rolę odgrywać mogą nie tylko lokacje związane z rzeczywistą eksploracją kosmosu, lecz także wszystkie inne miejsca pobudzające zbiorową i indywidualną kosmologiczną wyobraźnię.

W odniesieniu do ekranowej reprezentacji tak rozumianych kosmobrazów stosuje się sformułowaną przez Barbarę Kitę definicję krajobrazu filmowego jako bytu „zarówno natury, jak i kultury, geografii, historii, wnętrza i zewnątrz, indywidualności i zbiorowości”, łączącego „poziom rzeczywistości i porządku symbolicznego”²¹. Można także mówić o niej, że ma „procesualną naturę”, tak jak każdy inny krajobraz, „który nie tyle «jest», co «staje się» w toku ludzkich działań, stanowiąc rodzaj wejścia, otwarcia na miejsce”²². Kosmobrazy są ponadto w stanie odgrywać role standardowo przypisane innym filmowym krajobrazom – w zależności od potrzeb mogą być tłem, toposem gatunkowym (głównie w kinie *science fic-*

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ J.F. Salazar, A. Gorman, *Social Studies of Outer Space...*, ed. cit., s. 5.

¹⁹ Vide P. Dickens, J.S. Ormrod, *Cosmic Society. Towards a sociology of the universe*, London – New York 2007, s. 2.

²⁰ D. Sage, *How Outer Space Made America. Geography, Organization and the Cosmic Sublime*, Farnham–Burlington 2014, s. 2.

²¹ B. Kita, *Pejzaż za oknem. Europejskie widokówki filmowe – wprowadzenie*, [w:] *Filmowe pejzaże Europy*, red. eadem, M. Kempna-Pieniążek, Katowice 2017, s. 22.

²² *Ibidem*, s. 47.

tion), miejscem akcji, ale także malowniczymi pejzażami czy „pejzażami refleksyjnymi”²³. Co istotne, audiowizualne kosmobrazy, które często (choć nie zawsze) obywają się bez ludzkiej postaci, stanowią także świadectwo opisywanego przez autorkę zwrotu dokonującego się w myśleniu o krajobrazie jako takim:

Człowiek nie jest już postrzegany jako wyłączny twórca pejzażu, lecz staje się jego współtwórcą, a zarazem jednym z bytów przyrody. W takim ujęciu zmienia się status pejzażu, który nie potrzebuje ludzkiego odniesienia, by zaistnieć, kazać się widzieć, być znaczącym nośnikiem sensów²⁴.

Jak każdy inny krajobraz kulturowy, kosmobraz może być rozumiany jako „medium kultury, która wyraża siebie za pośrednictwem ludzkich praktyk kształtowania otoczenia, porządkowania ziemi, lokowania w niej swoich śladów – kulturowych artefaktów”, a także jako „użyteczna kategoria antropologiczna służąca badaniu kultury w miejscu, pozwalająca rozszyfrować identyfikujące ją nawarstwione znaczenia i wartości oraz procesy ich społecznego uzgadniania w toku interakcji”²⁵. W końcu również w sformułowanej przez Gorman definicji kosmobrazu istotną rolę odgrywają wszelkie kulturowe artefakty (stacje kosmiczne, satelity i ich szczątki...) oraz społeczne interakcje kształtujące znane nam reprezentacje przestrzeni kosmicznej, aczkolwiek praktyki z tym związane dotyczą „otoczenia” w sensie nie tyle lokalnym, co (ponad)globalnym, a tym, co podlega „porządkowaniu”, jest przestrzeń około- i międzyplanetarna.

W interpretacji Beaty Frydryczak i Doroty Angutek opozycją względem krajobrazu kulturowego jest krajobraz panoramiczny, który

pociąga za sobą postawę zdystansowanego obserwatora [...]. W tym doświadczeniu sytuujemy się więc *wobec* lub *naprzeciw* krajobrazu w przeciwieństwie do postawy zaangażowanego mieszkańca, który sytuje się *wewnątrz* czy *pośród* krajobrazu²⁶.

Twórcy *space docs* w zmiennych proporcjach wykorzystują oba podejścia. Pierwsze z nich jest zarezerwowane dla panoramicznych ujęć prezentujących ziemską przyrodę, na ogół dziewiczą i pozbawioną widocznych znamion

²³ Vide B. Kita, *Pejzaż refleksyjny*, [w:] *Przestrzeń w kulturze współczesnej*, red. D. Mazur, B. Morzyńska-Wrzošek, Bydgoszcz 2016, s. 337.

²⁴ *Eadem*, *Pejzaż za oknem...*, ed. cit., s. 10.

²⁵ I. Copik, *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Katowice 2017, s. 46.

²⁶ B. Frydryczak, D. Angutek, *Od krajobrazu naturalnego do krajobrazu kulturowego. Wprowadzenie*, [w:] *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. *eidem*, Poznań 2014, s. 10. Wyróżnienia w przywołanym cytacie pochodzą od jego autorek.

ludzkiej ingerencji²⁷; drugie – i to ono będzie mnie tutaj interesować – przejawia się w gormanowskich „wertikalnych” pejzażach, za pomocą których ludzkość „sytuuje się wewnątrz” kosmicznych krajobrazów na wiele różnych sposobów i dzięki rozmaitym opowieściom. W dalszych częściach artykułu omówię trzy z nich, odnosząc się do zrealizowanych przez koncern BBC serii poświęconych eksploracji Układu Słonecznego.

Jedna Ziemia. *Planety* (1999)

Spśród trzech omawianych tu seriali *Planety* z 1999 roku zawierają najliczniejsze materiały ukazujące starty rakiet, naziemne centra dowodzenia, a także ujęcia sond i promów kosmicznych opuszczających ziemską atmosferę. Serial powstał tuż przed tym, jak – wraz z premierami *Wędrówek z dinozaurami* (1999) czy *Błękitnej planety* (2001–2002) – nastąpiło trwające do dziś odrodzenie formuły wysokobudżetowych filmów popularnonaukowych, które najpierw w zasadniczy sposób wpłynęło na poetykę filmów przyrodniczych, a następnie pozwoliło twórcom *space documentaries* powrócić do formuły wypracowanej przez Carla Sagana w serialu *Cosmos: A Personal Voyage*. Wysokobudżetowe filmy przyrodnicze, znane także jako *blue chip wildlife films*, mają następujące cechy: prezentowanie na ekranie megafauny, eksponowanie wizualnego splendoru natury nieskażonej przez cywilizację, unikanie zarówno kontrowersyjnych tematów politycznych, jak i żargonu naukowego, zacieranie śladów obecności człowieka w ukaazywanych krajobrazach, budowanie wrażenia ponadczasowości przekazu oferowanego przez film oraz konstruowanie dramatycznych, pełnych napięcia narracji. Wiele z wymienionych właściwości już wkrótce pojawiło się w *space docs* (w których przedstawiciele megafauny zastąpiły gwiazdy i planety, a ślady ludzkiej cywilizacji – choć nie mogły zostać całkowicie usunięte – zostały zredukowane na rzecz dużej liczby ujęć przyrody)²⁸, *Planety* jednak jeszcze nie przejawiają charakterystycznych cech takich późniejszych BBC-owskich seriali, jak *Cuda Układu Słonecznego*, *Human Universe* czy *Wszechświat*. Stosunkowo niewiele jest w nich ujęć prezentujących piękno ziemskiej przyrody, sporo za to specjalistycznej wiedzy oraz odniesień do sytuacji politycznej, których współczesne wysokobudżetowe filmy popularnonaukowe zdecydowanie unikają. Serial wpisuje się w omawiany przez Michaela Jefriesa format *science* – jeden z dwóch realizacyjnych paradygmatów funkcjonujących w BBC przed przełomem wieków.

²⁷ Więcej na ten temat pisałam w artykule *Kosmiczne krajobrazy. Space documentaries jako filmy/serieale pejzażowe* („Załącznik Kulturoznawczy” 2025, nr 12, s. 225–241).

²⁸ Vide D. Bousé, *Wildlife Films*, Philadelphia 2000, s. 14–15.

Drugi z nich – format *nature* – zarezerwowany dla filmów przyrodniczych, zdaniem autora był wyrazem romantycznego stosunku do natury i dążenia do dostarczania widzom estetycznej przyjemności poprzez eskapistyczne narracje wzmacniane egzotycznymi lokacjami lub prezentowanie uroczych i komicznych wizerunków zwierząt²⁹. W kontrze do tego idyllicznego obrazu format *science* proponował bardziej kontrowersyjne i trudne tematy³⁰.

Realizując go, twórcy *Planet* konstruują kosmobrazy w oparciu o materiały archiwalne, w tym zdjęcia dostarczone przez sondy Voyager, tylko w ograniczonym zakresie posiłkując się technologią CGI. Estetyczny akcent został w tym serialu postawiony nie na atrakcyjne przedstawienie tego, co może dziać się pod grubą koldrą chmur na Wenus czy też na księżycach Saturna, lecz na spektakularność ludzkich wysiłków związanych z eksploracją Układu Słonecznego. Obrazy obiektów startowych czy opadających ku morzu kapsuł z astronautami powracającymi z kosmicznych misji, którym często towarzyszą ujęcia podekscytowanych pracowników NASA czy ESA oraz wypowiedzi dotyczące silnych emocji towarzyszących braniu udziału w misjach takich jak Apollo, ustanawiają w *Planetach* narrację technologicznej wzniosłości³¹, w której doświadczenia obezwładnienia, podziwu i przytłoczenia jakimś ogromem, połączone z poczuciem dumy z osiągnięć ludzkiego umysłu, stają się udziałem podmiotu w chwili konfrontacji z potęgą nie przyrody, lecz techniki.

W odróżnieniu od wzniosłości związanej z fenomenami natury, w której artykulacjach powracają motywy niedostępnych górskich szczytów, klifów czy morskich otchłani, wzniosłość technologiczna charakteryzuje się dużą zmiennością obiektów i – jak pokazuje David Nye – w różnych epokach wiązała się np. z pierwszymi fabrykami, koleją żelazną, drapaczami chmur czy neonowymi miejskimi pejzażami. Przypadek kosmicznych technologii autor rozpatruje w tym samym rozdziale, w którym pisze o bombie atomowej – jej doświadczenie uderzyło w jeden z fundamentów wzniosłości, czyli we względne poczucie bezpieczeństwa obserwatora, przynajmniej do momentu, w którym „wzniosłość załogowych lotów kosmicznych mogła z łatwością

²⁹ Vide M. Jefries, *BBC Natural History versus Science Paradigms*, „Science as Culture” 2003, t. 12, nr 4, s. 528.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Szczegółowe omówienie idei kosmicznej wzniosłości zdecydowanie wykracza poza ramy tego artykułu. Tematowi temu całą książkę poświęcił Daniel Sage (*vide idem*, *How Outer Space Made America...*, ed. cit.); pisze o nim również – tym razem w kontekście *space docs* – Kornelia Boczkowska (*eadem*, *The Homely Sublime...*, ed. cit., s. 24–34). Cf. M. Kempna-Pieniążek, *Zamknięci w nieskończonej otchłani. Przestrzeń kosmiczna (i jej poetyka) w filmach dokumentalnych Wernera Herzoga*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2022, nr 21, s. 117–133.

przesłonić refleksję nad militarnymi zastosowaniami rakiet”³². Entuzjazm towarzyszący kosmicznym podróżom może być zatem postrzegany jako nostalgiczny powrót do technologicznej wzniosłości w jej klasycznym wydaniu, zakwestionowanym przez ekstremalne doświadczenia związane z niszczycielskimi możliwościami bomby atomowej. Wzniosłość technologiczna charakteryzuje się jednak nie tylko dużą zmiennością obiektów, lecz także silnym uwikłaniem w kwestie polityczne i ideologiczne. W swoim amerykańskim wydaniu, istotnym w kontekście silnej pozycji NASA w kosmicznym wyścigu, „jej obiekty [...] często są świadomie konstruowane i postrzegane jako demonstracje większej mocy i wiedzy niż te, które posiada przeciwnik”³³. Co więcej, zdaniem Nye’a doświadczenia takie jak obserwowanie startu sondy z przyłodka Canaveral stymulują patriotyczne uczucia Amerykanów, kiedy bowiem obserwatorzy i obserwatorki „dochodzą do siebie po potężnym szoku związanym z wystrzeleniem rakiety, interpretują nieokreśloność tego wydarzenia jako symbolizującą ich związek z narodem”³⁴.

Co istotne, twórcy *Planet* z 1999 roku próbują zuniwersalizować doświadczenie kosmicznej technologicznej wzniosłości i oswobodzić je z nacjonalistycznych konotacji. W serialu, którego czołówka w *slow motion* ukazuje w dużych zbliżeniach start rakiety, zostają ze sobą zestawione dwa spojrzenia na kosmiczny wyścig – o jego kolejnych etapach opowiadają zarówno amerykańscy, jak i rosyjscy naukowcy, inżynierowie, astronauta i kosmonauci; uwzględniona zostaje również perspektywa europejskich badaczek i badaczy na różne sposoby zaangażowanych w eksplorację Układu Słonecznego. Kosmobrazy prezentowane w tym serialu, usytuowane w przeważającej części w dolnej części opisywanej przez Gorman wertykalnej osi (obiekty startowe, stacje śledzenia lotów) i konstruowane w oparciu o materiały z zasobów agencji NASA, ale także rosyjskich i brytyjskich archiwów, są nośnikami narracji historycznej, równocześnie jednak służą twórcom serialu do skonstruowania opowieści o stopniowo pokonywanych barierach i wspólnym wysiłku całej ludzkości związanym z poznawaniem Układu Słonecznego. W efekcie technologiczna wzniosłość służy stymulowaniu uczuć nie tyle patriotycznych, co kosmopolitycznych, a ściślej rzecz ujmując – ugruntowaniu idei jednego-świata, którą Denis Cosgrove uznaje za dyskurs konstytutywny dla imaginarium wirtualnego globu, rozwijającego się między innymi pod wpływem dostępnej od połowy XX wieku możliwości oglądania Ziemi z orbity, a następnie także spoza niej. Zdaniem tego autora dyskurs jednego-świata „koncentruje się na powierzchni globu,

³² D.E. Nye, *American Technological Sublime*, Cambridge–London 1994, s. 256.

³³ *Ibidem*, s. 241.

³⁴ *Ibidem*.

cyrkulacji, połączeniu i komunikacji”³⁵, czyli na wątkach odsyłających do kwestii technologicznych, podczas gdy komplementarny względem niego dyskurs całej-ziemi „akcentuje organiczną jedność globu i sprawy życia, trwania oraz zakorzenienia”³⁶, co wiąże go z narracjami połączonymi ze środowiskiem naturalnym. Jak zobaczymy, kolejna realizacja koncernu BBC poświęcona eksploracji przestrzeni kosmicznej, odsuwająca na dalszy plan kwestię technologicznej wzniosłości i zwracająca się w stronę wzniosłości naturalnej oraz kosmicznej, będzie sytuować kosmobrazy w większości właśnie w obrębie tego dyskursu.

Rajska Ziemia. *Cuda Układu Słonecznego* (2010)

Opisany powyżej zwrot dobrze ilustruje wideoklipowa czołówka serialu, złożona z różnorodnych pejzaży natury połączonych z ujęciami nocnego nieba oraz zdjęciami zarejestrowanymi przez kosmiczne sondy (głównie Cassini), którym towarzyszą słowa:

Żyjemy w świecie cudów – w miejscu przepięknym i bardzo złożonym. Ogromne oceany. Niezwykła pogoda. Potężne góry i zachwycające krajobrazy. Jednak niezmierna różnorodność znajdująca się na naszej planecie nie przygotowuje nas na to, co kryje się poza Ziemią. To, co teraz wiemy o Układzie Słonecznym, jest zdumiewające. Żyjemy w erze największych odkryć w historii cywilizacji. Planety i księżyce Układu Słonecznego nie są już tajemniczymi kropkami na nocnym niebie. To światy, które odwiedzaliśmy, których dotykaliśmy, światy, które fotografowaliśmy. Okazało się, że to miejsca piękniejsze i bardziej fascynujące, niż przypuszczaliśmy³⁷.

W wypowiedzi otwierającej każdy odcinek serialu wątek podziwu dla osiągnięć nauki i techniki spotyka się z motywem zachwytu nad bogactwem i różnorodnością ziemskiego życia. Inaczej jednak niż w *Planetach* z 1999 roku to właśnie drugi z nich jest dla twórców serii głównym punktem odniesienia w procesie konstruowania kosmobrazów.

Twórcy *Cudów Układu Słonecznego* dysponowali znacząco większymi możliwościami niż realizatorzy *Planet*, nie tylko zresztą finansowymi. W czasie powstawania serialu powszechnie dostępne były fotografie z teleskopu Hubble’a oraz materiały z sondy Cassini, która w 2004 roku dotarła do orbity Saturna. W związku z tym w serii eksponowane są spektakularne widoki już nie tylko startujących rakiet, lecz także odległych planet, ich księżyców oraz

³⁵ D. Cosgrove, *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in Western Imagination*, Baltimore–London 2001, s. 263.

³⁶ *Ibidem*, s. 262–263.

³⁷ Cytat pochodzi z czołówki serialu *Cuda Układu Słonecznego* (2010).

np. pustyni Namib, lodowców Islandii czy Wielkiego Kanionu. Zestawianie ze sobą wizerunków obcych światów z ziemskimi pejzażami, pozwalające na zachowanie „wertikalnej” orientacji kosmobrazu, wynika co prawda z edukacyjnej intencji, ale prowadzi do utrwalania konkretnych ideologicznych znaczeń. Nawet jeśli łatwiej jest nam zrozumieć, jak mogły kiedyś wyglądać kaniony na Marsie, kiedy porównamy je z Wielkim Kanionem, to nie zmienia to faktu, że – bez względu na swój splendor i rozległość – owe marsjańskie kaniony oglądane przez obiektywy sond kosmicznych prezentują się jako wyschnięte i martwe w kontraście do wciąż żywych ziemskich formacji tego typu. Aktywny wulkan w Etiopii pomaga wyobrazić sobie, co dzieje się na gorącej powierzchni Wenus, ale w serialu podkreśla się, że w naszym świecie takie zjawiska – mimo grozy, którą budzą – służą podtrzymywaniu życia, podczas gdy na planecie nazywanej złą bliźniaczką Ziemi tworzą wysoce nieprzyjazne warunki. Księżyc Saturna, jak ujawniła sonda Cassini, są fotogeniczne, ostatecznie jednak zostają nazwane w serialu niebiańskim przegładem dziwadł. Wyjątkiem jest Enceladus z jego podpowierzchniowym oceanem, w którym być może funkcjonują kominy hydrotermalne. Nawet jednak i ta przestrzeń wydaje się mało zachęcająca, jeśli weźmiemy pod uwagę, że księżyc ten ma średnicę zaledwie 500 km, co czyni możliwości jego eksploataowania stosunkowo niewielkimi.

Wertykalna orientacja kosmobrazu w *Cudach Układu Słonecznego* jest dwukierunkowa. Twórcy serialu argumentują, że wspaniale jest poznawać zagadki wszechświata, głównie jednak po to, by uświadomić sobie, jak cudownym miejscem okazuje się Ziemia – jedyna jak dotąd znana nam planeta, na której rozwinęło się życie, na dodatek inteligentne. Narracja arkadyjska wpisana w ten typ kosmobrazu wiąże się zarówno z eksponowaniem piękna i różnorodności ziemskich pejzaży zestawianych z fascynującymi, ale niegościnnymi kosmicznymi krajobrazami, jak i z porządkowaniem tych ujęć w kluczu kosmogicznym, aczkolwiek jest to kosmogonia świecka, wręcz scjentystyczna. „Historia Układu Słonecznego to historia ładu powstałego z chaosu, która wyjaśnia też, jak my się tu znaleźliśmy” – słyszymy w drugim odcinku serialu. W kolejnych epizodach Ziemia wprost nazywana jest rajem czy też bezpieczną przystanią (twierdzeniom tym na ogół towarzyszą ujęcia zielonych lasów czy oceanów), a w finale serialu różni naukowcy mówią o cudzie świadomości, przy czym ich wypowiedzi zostają spuentowane trawestacją słynnej fotografii wykonanej w 1972 roku przez członków załogi Apollo 17, znanej jako *Niebieska kulka* (*The Blue Marble*). Ujęcie umieszczone w serialu przedstawia oglądaną z przestrzeni kosmicznej Ziemię, częściowo oświetloną blaskiem słonecznym i skrzącą się od elektrycznych światel, co ponownie odsyła nas do wątku technologicznej wzniosłości, a zarazem buduje pewną iluzję – jak bowiem w swojej analizie *Niebieskiej kulki*

przypomina Nicholas Mirzoeff³⁸, od lat 70. żaden człowiek nie oddalił się od Ziemi dostatecznie, by móc zobaczyć ją tak, jak mieli okazję widzieć ją astronauta z Apolla. Ta iluzja, wpisująca się we wspomniany już dyskurs całej-Ziemi, wspiera konstytutywny dla niej i istotny z perspektywy przyjętej w serialu przekaz ideologiczny, zgodnie z którym kosmiczna ekspansja, jeśli ma mieć szansę na sukces, wymaga spojrzenia na zamieszkiwaną przez nas planetę ponad politycznymi podziałami. Jest to jeden z wątków charakterystycznych dla mainstreamowych *space docs* – nie tylko brytyjskich, lecz także amerykańskich. Po raz pierwszy taka narracja została wpisana w kosmobrazy w serialu *Cosmos: A Personal Voyage*. Stanowiła jedną z idei szczególnie mocno promowanych przez pomysłodawcę tej serii – astronoma Carla Sagana, z którego inicjatywy powstało także inne słynne zdjęcie: *Błękitna kropka* (*Pale Blue Dot*), wykonane przez sondę Voyager 1 w 1990 roku i ukazujące Ziemię ogladaną spoza orbity Plutona, czyli z krańców Układu Słonecznego. Patrzenie na Ziemię z dystansu, objęcie jej spojrzeniem pozwalającym uchwycić ją w całości to w *space docs* – a w dużej mierze w całej współczesnej mainstreamowej astrokulturze³⁹ – pierwszy krok na drodze ludzkości ku gwiazdom.

Druga Ziemia? *Planety* (2019)

W zrealizowanym w 2019 roku serialu *Planety* wciąż znajdujemy silne ślady narracji arkadyjskiej. Tutaj również mówi się o cudzie życia i świadomości, a wypowiedziom na temat różnorodności ziemskiej natury towarzyszą panoramiczne pejzaże przedstawiające miejsca (przynajmniej pozornie) nie-tnięte ludzką ręką. Narracja technologicznej wzniosłości zostaje odsunięta na daleki plan, o czym świadczą nie tylko zminimalizowanie w materiale zdjęciowym udziału archiwalnych ujęć ukazujących starty rakiet, lecz także brak obecności przed kamerą ekspertów, naukowców czy inżynierów. O ile w *Planetach* z 1999 roku oraz *Cudach Układu Słonecznego* oglądaliśmy dużą reprezentację międzynarodowej ekumeny badaczy, o tyle w serialu z 2019 roku ciężar narracji opiera się na jednej z gwiazd BBC ostatnich lat – brytyjskim fizyku Brianie Coksie. W porównaniu z wcześniejszymi

³⁸ Vide N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Kraków–Warszawa 2016, s. 18.

³⁹ Ten przekaz jest mocno eksponowany m.in. we wspomnianych już książkach Briana Coxa i Andrew Cohena. Przykładowo, w *Ukrytych siłach Natury* jako swoiste motto zostaje przywołana wypowiedź sułtana bin Salamana bin Abdulaziza Al Sauda z czasu wyprawy promem kosmicznym STS-51-G: „Pierwszego dnia wszyscy wskazywaliśmy nasze kraje. Trzeciego czy czwartego dnia wskazywaliśmy nasze kontynenty. Piątego dnia widzieliśmy tylko jedną Ziemię”. [Cyt. za:] B. Cox, A. Cohen, *Ukryte siły...*, ed. cit., s. 10.

realizacjami najnowszy z omawianych seriali w znacznie większym stopniu eksponuje ujęcia odległych światów. W odcinku o Saturnie istotne miejsce zajmują zatem obrazy pozyskane dzięki sondzie Cassini, a opowieść o Marsie zostaje zilustrowana zdjęciami z misji Mariner i Pathfinder. Oglądamy także komputerowe symulacje ukazujące pejzaże Wenus, Merkurego, Tytana czy Plutona. Te przestrzenie, choć wciąż niegościnnie, podlegają procesowi osvajania. Kosmobrazy w *Planetach* z 2019 roku stają się opowieściami o terraformowaniu.

Zgadzam się z Małgorzatą Sugierą, że termin „terraformowanie” może być odnoszony do wszelkich praktyk kolonizatorów, którzy „przekształcają [...] cudze ziemie na obraz i podobieństwo tych terenów, z których sami pochodzą”⁴⁰. W klasycznych definicjach tego pojęcia, np. zaproponowanej przez Chrisa Paka, akcent pada na zabiegi, które „mają na celu przystosowanie parametrów środowiska na obcych planetach do wymagań ziemskiego życia przy użyciu takich metod, jak modyfikowanie ich klimatu i atmosfery, odpowiednie kształtowanie terenu i ekologii”⁴¹. Kultura audiowizualna pokazuje jednak, że w procesie terraformowania istotną rolę odgrywają nie tylko działania z zakresu inżynierii planetarnej, lecz także procesy kształtowania krajobrazu kulturowego – w tym przypadku kosmobrazu. Ten z kolei jest w *Planetach* z 2019 roku ustanawiany za pomocą strategii takich jak prezentowanie marsjańskich czy wenusjańskich pejzaży w kluczu estetyki wzniosłości, budowanie kolorystycznych asocjacji między ziemskimi pejzażami oraz przestrzeniami innych planet lub ich księżyców czy też pozycjonowanie ludzkich artefaktów w pozaziemskich krajobrazach⁴².

Beata Frydryczak i Dorota Angutek stwierdzają, że „odbiorca, który kieruje się estetycznym spojrzeniem panoramicznym”, postrzega krajobraz „jako przestrzeń kontemplacyjnego doświadczenia estetycznego wykształconego wedle zasad perspektywy, co przesądza o tym, że dostrzega on w nim obraz. Z drugiej strony uczestnik kultury, mieszkaniec danej okolicy [...] kształtuje krajobraz w toku pracy i przeżywa go egzystencjalnie, bytując-w-nim”⁴³. W ukazujących ziemskie pejzaże ujęciach *Planet* rzecznikiem kontemplacyjnego spojrzenia jest człowiek przemierzający lodowce, kaniony czy morskie brzegi – to właśnie w takich przestrzeniach najczęściej pre-

⁴⁰ M. Sugiera, *Kolonizacja jako terraformowanie: klątwa Argonautów w epoce antropocenów (ćwiczenia z lektury)*, „Postscriptum Polonistyczne” 2023, nr 2, s. 15.

⁴¹ Ch. Pak, *Terraforming: Ecopolitical Transformations and Environmentalism in Science Fiction*, Liverpool 2016, s. 1.

⁴² Szczegółową analizę tego serialu zawarłam w artykule *Inne światy? Krajobrazy i kosmobrazy w serialu „Planety” (2019)*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2024, nr 25, s. 95–113.

⁴³ B. Frydryczak, D. Angutek, *op. cit.*, s. 10.

zentowany jest Brian Cox w trakcie wypowiedzi na temat natury Układu Słonecznego. „Uczestnikami kultury” są natomiast, co interesujące, próbniki i sondy kosmiczne, które nie tylko „mieszkają” w obcych światach, lecz także przekształcają je (np. zbierając materiał skalny), a ostatecznie w nich „umierają”, tak jak rosyjska sonda Wenera uszkodzona przez ciśnienie panujące na Wenus czy Cassini płonąca w atmosferze Saturna. Pojawiając się w miejscach wciąż jeszcze dla człowieka fizycznie nieosiągalnych i reprezentując właściwy ludziom stosunek do przestrzeni, instrumenty te stopniowo oswajają dla nas owe obszary i przekształcają je w miejsca we wspomnianym już tutaj rozumieniu Lisy Messeri.

Chociaż w porównaniu z omówionymi wcześniej serialami *Planety* z 2019 roku prezentują najwięcej przestrzeni lokujących się w górnej części osi wyznaczonej przez sformułowaną przez Gorman definicję kosmobrazu, to zawarte w nich kosmiczne pejzaże nie wydają się radykalnie obce. Ukazywane w nich komputerowo generowane ujęcia powierzchni innych skalistych planet: Merkurego, Wenus i Marsa, a także księżyców planet zewnętrznych: Jowisza (Io, Europa) i Saturna (Tytan) składają się z łatwo rozpoznawalnych elementów: szczytów górskich, dolin, wulkanów, kraterów po meteorytach, kanionów czy jezior. W ich tworzeniu nie uwzględnia się takich elementów, jak różnice w natężeniu światła wynikające z odległości danego ciała niebieskiego od Słońca, a ich charakter trudno uznać za egzotyczny. Cytowane w serialu zdjęcia powierzchni Plutona czy Enceladusa zrobione przez kosmiczne sondy przywodzą na myśl obrazy lodowych pustyń (mówiąc o nich, Brian Cox wędruje po lodowcu w Islandii), a gorące pustkowia Wenus, na którym oglądamy sondę Wenerę, ma niewiele wspólnego z opisem powierzchni tej planety, jaki we wcześniejszym o 20 lat serialu prezentuje Ellen Stofan – geolożka planetarna uczestnicząca w interpretowaniu danych z sondy Magellan, która w pierwszej połowie lat 90. XX wieku skanowała powierzchnię Wenus:

Były tam takie wielkie okrągłe formacje [...]. Otaczały je skały. Były bardzo wysokie. Wyglądały trochę jak góry. Miały na całej powierzchni wulkany, a my zastanawialiśmy się, co to jest. Nigdy nie widzieliśmy czegoś podobnego. [...] Są tam też inne formacje wulkaniczne, wyglądające jak naleśniki. Mają bardzo strome zbocza i płaskie wierzchołki, jakby ktoś naprawdę rzucił tam naleśnik. Były też inne wulkany, wyglądające jak rozgniecione owady. [...] To intrygujące. Ta planeta powinna być podobna do Ziemi, ale nie jest, więc jak do tego doszło?⁴⁴

W nowszych realizacjach z gatunku *space docs* zdecydowanie rzadziej mówi się o takiej radykalnej obcości czy też inności krajobrazów, które praw-

⁴⁴ Cytat pochodzi z drugiego odcinka serialu *Planety* (1999), zatytułowanego *Terra firma*.

dopodobnie zobaczylibyśmy, gdyby było nam dane wylądować na powierzchni innych planet lub ich księżyców. Wręcz przeciwnie – zbiorowa kosmiczna wyobraźnia wyposaża się w obrazy odległych ciał niebieskich, które pozwalają w nich dostrzec jakiś wariant Ziemi. Wenus jako jej „zła bliźniaczka” obrazuje, co stałoby się z trzecią planetą od Słońca pod wpływem niepożądanego efektu cieplarnianego; Mars, w którego imaginariu już od lat 50. i 60. dominują krajobrazy wzorowane na Dolinie Śmierci⁴⁵, pokazuje, jak mogłaby wyglądać Ziemia, gdyby wyschły na niej rzeki i oceany, a ochronna warstwa atmosfery została zniszczona przez wiatr słoneczny; Tytan z kolei prezentuje taki wariant znanych nam pejzaży, w którym jeziora zostały wypełnione nie wodą, lecz płynnym metanem. Różnica między tymi obrazami a opisem przytoczonym za serialem z 1999 roku dobitnie świadczy o tym, że choć ludzkość w dalszym ciągu ma ograniczone możliwości penetrowania odległych planet i ich księżyców, to proces ich terraformowania już się rozpoczął – tyle że na płaszczyźnie zbiorowego kosmicznego imaginariu, w którego kształtowaniu media audiowizualne, na czele z kinem i telewizją, wciąż odgrywają fundamentalną rolę.

Zakończenie

Współczesne kosmobrazy – nie tylko te filmowe czy serialowe – ewoluują, przekształcają się w rytmie dyktowanym z jednej strony przez osiągnięcia astrofizyki, z drugiej – rozwój grafiki komputerowej, z trzeciej zaś – czynniki ideologiczne i polityczne, a także ekologiczne związane z coraz pilniejszą potrzebą znalezienia „drugiej Ziemi”. Zmieniając się, zdają się podążać w kierunku wyznaczonym przez definicję sformułowaną przez Alice Gorman, czego dowodzą omawiane tu serie – o ile *Planety* z 1999 roku eksponują przede wszystkim „naziemne” elementy wertykalnego pejzażu, o tyle *Cuda Układu Słonecznego* stawiają akcent na orbitalne ujęcia w stylu *Niebieskiej kulki*, a *Planety* z 2019 roku – na ukazywanie przestrzeni, które do tej pory udało się odwiedzić jedynie bezzałogowym sondom kosmicznym.

Omówione tutaj narracje technologicznej wzniosłości, terraformowania oraz arkadyjska nie wykluczają się, lecz poruszają się względem siebie niczym obrazy w kalejdoskopie. Chociaż najnowsze brytyjskie realizacje z gatunku *space documentaries* odsuwają wątek technologii na dalszy plan, to nie eliminują go całkowicie, o czym mogą świadczyć umieszczone w *Planetach* z 2019 roku ujęcia startujących rakiet. Z kolei w serialu tak mocno zorien-

⁴⁵ Więcej na ten temat – vide O. Dunnett, *The Spaces of Outer Space*, [w:] *The Routledge Handbook...*, ed. cit., s. 84–95; N. Koch, *Whose Apocalypse? Biosphere 2 and the Spectacle of Settler Science in the Desert*, „Geoforum” 2021, nr 124, s. 36–45.

towanym na pokonywanie technicznych trudności związanych z eksploracją przestrzeni kosmicznej jak *Planety* z 1999 roku pojawiają się charakterystyczne dla *space docs* już od czasu *Cosmos: A Personal Voyage* ujęcia natury sygnalizujące unikatowość Ziemi jako miejsca, gdzie życie znalazło warunki idealne do tego, by się rozwinąć. Wreszcie we wszystkich omawianych tu realizacjach pojawiają się sugestie dotyczące tego, że wzmożone wysiłki związane z poznawaniem Układu Słonecznego są niezbędne w celu odnalezienia miejsca, które mogłoby posłużyć ludzkości jako pozaziemska kolonia.

Trzy wyłonione tutaj narracje pełnią dominującą funkcję we współczesnej astrokulturze, co nie oznacza, że są jedynymi takimi opowieściami. Pomijając wspomnianą już narrację nowego kosmicznego pogranicza, warto przypomnieć, że w czasach zimnej wojny kosmiczne krajobrazy bardzo często informowały o naturze konfliktów toczących się na Ziemi. Jeszcze w latach 80. XX wieku nurt militarnej astrokultury wpływał na postrzeganie przestrzeni kosmicznej jako pola bitwy, w którym rozstrzygną się wojny przyszłości⁴⁶. Świadomość ekspansywności tej narracji była doskonale wyczuwalna w *Cosmos: A Personal Voyage*, w którym pomysłodawca i zarazem narrator serialu Carl Sagan wprost nawołuje do postrzegania wszechświata przez pryzmat nie wojen i sporów, lecz wspólnego interesu gatunku ludzkiego, nieustannie zagrożonego wyginięciem we wszechświecie rządzonym przez wciąż nie do końca rozpoznane prawa natury.

Kontynuując saganowską ideę, kosmobrazy ze współczesnych brytyjskich *space docs* realizują jeszcze inne prawidło związane z konstruowaniem obdarzonych narracyjnym potencjałem kosmicznych pejzaży – mimo iż ukierunkowane są na eksplorację przestrzeni kosmicznej, to ich właściwą treścią pozostają ziemskie relacje i problemy. Stanowiąc szczególny wariant krajobrazu kulturowego, kosmobrazy mówią co najmniej tyle samo (jeśli nie więcej) o tym, jak postrzegamy Ziemię, co o tym, jakie możliwości dostrzegamy w przestrzeni kosmicznej. Wpisane w nie wątki technologicznej wzniosłości informują o stanie zaawansowania cywilizacji, która stała się zdolna do eksplorowania innych ciał niebieskich. Narracja arkadyjska – przypominająca, jak unikatowe w skali Układu Słonecznego, a może i galaktyki warunki dla rozwoju życia oferuje Ziemia – pracuje na rzecz umacniania świadomości ekologicznej. Wreszcie narracja terraformowania, w ostatnich latach coraz bardziej ekspansywna, odzwierciedla dotkliwie odczuwaną przez ludzkość potrzebę odnalezienia (lub stworzenia) „drugiej Ziemi” – azylu zdolnego posłużyć nam w chwili, gdy z przyczyn naturalnych lub wskutek nadmiernej eksploatacji ekosystemu rodzima planeta nie będzie

⁴⁶ Więcej na ten temat – vide A.C.T. Geppert, T. Siebeneichner, *Spacewar! The Dark Side of Astroculture*, [w:] *Militarizing Outer Space. Astroculture, Dystopia and the Cold War*, red. A.C.T. Geppert, D. Brandau, T. Siebeneichner, New York 2021, s. 10–17.

już w stanie zapewnić nam przetrwania. Należy się spodziewać, że przyszłość, w której motyw kosmicznej ekspansji będzie miał istotne znaczenie, przyniesie jeszcze inne narracje wpisane w kosmobrazy, a w ich kształtowaniu aktywną rolę odegrają zarówno dane uzyskane dzięki kosmicznym teleskopom i sandom najnowszej generacji, jak i czynniki polityczne oraz ideologiczne determinujące ziemskie relacje.

BIBLIOGRAFIA

- Boczowska K., *The Homely Sublime in Space Science Documentary Film: Domesticating the Feeling of Homelessness in Carl Sagan's "Cosmos" and Its Sequel*, „Kultura Popularna” 2017, nr 4, s. 24–34.
- Bousé D., *Wildlife Films*, Philadelphia 2000.
- Copik I., *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Katowice 2017.
- Cosgrove D., *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in Western Imagination*, Baltimore–London 2001.
- Cox B., Cohen A., *Człowiek i Wszechświat*, przeł. Ł. Lamża, Kraków 2024.
- Cox B., Cohen A., *Ukryte siły Natury*, przeł. R. Kosarzycki, Kraków 2024.
- Dickens P., Ormrod J.S., *Cosmic Society. Towards a sociology of the universe*, London – New York 2007.
- Dunnett O., *The Spaces of Outer Space*, [w:] *The Routledge Handbook of Social Studies of Outer Space*, red. J.F. Salazar, A. Gorman, London – New York 2023, s. 84–95.
- Frydryczak B., *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013.
- Frydryczak B., Angutek D., *Od krajobrazu naturalnego do krajobrazu kulturowego. Wprowadzenie*, [w:] *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. eidem, Poznań 2014, s. 7–19.
- Geppert A.C.T., *European Astrofuturism, Cosmic Provincialism: Historicizing the Space Age*, [w:] *Imagining Outer Space. European Astroculture in the Twentieth Century*, red. idem, New York 2012, s. 3–24.
- Geppert A.C.T., Siebeneichner T., *Spacewar! The Dark Side of Astroculture*, [w:] *Militarizing Outer Space. Astroculture, Dystopia and the Cold War*, red. A.C.T. Geppert, D. Brandau, T. Siebeneichner, New York 2021, s. 10–17.
- Gorman A., *The cultural landscape of interplanetary space*, „Journal of Social Archaeology” 2005, t. 5, nr 1, s. 85–107.
- Jefries M., *BBC Natural History versus Science Paradigms*, „Science as Culture” 2003, t. 12, nr 4, s. 527–545.
- Kempna-Pieniążek M., *Inne światy? Krajobrazy i kosmobrazy w serialu „Planety” (2019)*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2024, nr 25, s. 95–113.
- Kempna-Pieniążek M., *Kosmiczne krajobrazy. Space documentaries jako filmy/seriele pejzażowe*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2025, nr 12, s. 225–241.
- Kempna-Pieniążek M., *Zamknięci w nieskończonej otchłani. Przestrzeń kosmiczna (i jej poetyka) w filmach dokumentalnych Wernera Herzoga*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2022, nr 21, s. 117–133.

- Kessler E.A., *Picturing the Cosmos. Hubble Space Telescope Images and the Astronomical Sublime*, Minneapolis–London 2012.
- Kita B., *Pejzaż refleksyjny*, [w:] *Przestrzeń w kulturze współczesnej*, red. D. Mazur, B. Morzyńska-Wrzošek, Bydgoszcz 2016, s. 337–347.
- Kita B., *Pejzaż za oknem. Europejskie widokówki filmowe – wprowadzenie*, [w:] *Filmowe pejzaże Europy*, red. eadem, M. Kempna-Pieniążek, Katowice 2017, s. 7–25.
- Koch N., *Whose Apocalypse? Biosphere 2 and the Spectacle of Settler Science in the Desert*, „Geoforum” 2021, nr 124, s. 36–45.
- Messeri L., *Placing Outer Space. An Earthly Ethnography of Other Worlds*, Durham–London 2016.
- Mirzoeff N., *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Kraków–Warszawa 2016.
- Nye D.E., *American Technological Sublime*, Cambridge–London 1994.
- Pak C., *Terraforming: Ecopolitical Transformations and Environmentalism in Science Fiction*, Liverpool 2016.
- Sage D., *How Outer Space Made America. Geography, Organization and the Cosmic Sublime*, Farnham–Burlington 2014.
- Salazar J.F., Gorman A., *Social Studies of Outer Space. Pluriversal Articulations*, [w:] *The Routledge Handbook of Social Studies of Outer Space*, red. eadem, London – New York 2023, s. 1–21.
- Sugiera M., *Kolonizacja jako terraformowanie: klątwa Argonautów w epoce antropocenu* (ćwiczenia z lektury), „Postscriptum Polonistyczne” 2023, nr 2, s. 1–16.

Magdalena Kempna-Pieniążek – doktor hab., prof. Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, kulturoznawczyni i filmoznawczyni. Zajmuje się filmowymi pejzażami, poetykami kina autorskiego oraz filmowymi adaptacjami. Autorka sześciu monografii i licznych artykułów, publikowanych m.in. na łamach „Kwartalnika Filmowego”, „Czasu Kultury” i „Ethosu”. Jej ostatnia książka, *Lekcje ciemności. Kino dokumentalne Wernera Herzoga*, była nominowana na książkę roku w plebiscycie Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Obecnie autorka pracuje nad zagadnieniem audiowizualnej astrokultury, ze szczególnym uwzględnieniem *space documentaries*. ORCID: 0000-0002-2569-5596. Adres e-mail: <magdalena.kempna@us.edu.pl>.

Magdalena Kempna-Pieniążek – Assoc. Prof. at the University of Silesia in Katowice. She specializes in cultural studies and film studies and works on cinematic landscapes, the poetics of auteur cinema and film adaptation. She has published six books and many articles in, among others, „Kwartalnik Filmowy”, „Czas Kultury” and „Ethos”. Her most recent book, *Lessons of Darkness. Werner Herzog’s Documentary Cinema*, was nominated for Book of the Year by the Polish Society for Film and Media Studies. The author is currently working on the topic of audiovisual astroculture, with a special focus on space documentaries. ORCID: 0000-0002-2569-5596. E-mail address: <magdalena.kempna@us.edu.pl>.

