

Antroposceniczność. Krajobraz jako nowa opowieść klimatyczna

ABSTRACT. Marta Stańczyk, *Antroposceniczność. Krajobraz jako nowa opowieść klimatyczna* [Anthroposcenicity. Landscape as a New Climate Narrative]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 385–396. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.21>.

The article *Anthroposcenicity. Landscape as a New Climate Narrative* examines the challenges of representing climate disasters and the Anthropocene in visual culture. Using the case of the 2024 floods in Poland as a starting point, it highlights the limitations of traditional media in capturing the scale and processual nature of environmental crises. The author explores how cinema moves away from the narratives of Hollywood disaster films – which often reinforce anthropocentric perspectives – and presents alternative approaches that allow for the dehierarchization of the human viewpoint. Drawing on the concepts of Andrzej Marzec, Timothy Morton, and David Matless, the article introduces the term *anthroposcenicity* as a framework for rethinking film aesthetics in the Anthropocene. By analyzing films that expand spatial and temporal scales, the text emphasizes the potential of cinema to shift narratives from an anthropocentric perspective to ecological and posthumanist storytelling.

KEYWORDS: Anthroposcenicity, Anthropocene, cinema, landscape, posthumanism, climate disaster

We wrześniu 2024 roku okolice górnej Odry zostały dotknięte rozległymi powodziąmi. To tragiczne dla wielu powiatów zdarzenie z jednej strony uruchomiło trudną pamięć o powodzi z 1997 roku, a z drugiej zrodziło wiele pytań: o przyczyny powodzi wywołanej globalną cyklogenezą, na którą wpływ ma również wzrost średnich temperatur; o zaniedbania polityków, którzy nie zatroszczyli się o odpowiednie zabezpieczenie terenów zalewowych i ignorują wskazania Europejskiego Zielonego Ładu; o status zwierząt – domowych i gospodarskich; w końcu o to, w jaki sposób uchwycić tę tragedię, przedstawić ją i opowiedzieć.

Narracje powodziowe to nierzadko kalejdoskop powtarzalnych obrazów, co pokazał choćby serial *Wielka woda* (2022, Netflix): zdjęcia ocalańców płynących w pontonach po zalanych wodą ulicach, psów siedzących na dachach domów, poziomu wody, która zatrzymuje się najpierw na linii kolan, potem – dachów samochodów, a w końcu ponad linią drzwi. Są to jednak zdjęcia zdarzeń dokonanych, ewentualnie ich etapów, a mediom nie jest łatwo uchwycić procesualność i skalę katastrof naturalnych. W porównaniu z powodzią z 1997 roku wraz z rozwojem technologicznym do obiegu wizu-

alnego trafiło więcej ujęć lotniczych czy satelitarnych. Co prawda oddawały one skalę zjawiska, ale z uwagi na nieantropocentryczność planów totalnych i *data-images* nie wywoływały zaangażowania emocjonalnego i często nie miały w sobie tradycyjnie pojmowanego potencjału narracyjnego. Ten problem reprezentacyjny wynika w dużej mierze z ograniczeń naszej wyobraźni. Przykłada ona do wszystkich historii ludzką matrycę, a musi się zmierzyć ze zjawiskami, które „są wszędzie i nigdzie, znajdują się w zbyt wielu miejscach równocześnie”¹.

W związku z tym trudno jest pokazać katastrofę klimatyczną. Tutaj również mamy wiele klisz: hałdy pokopalniane, fabryczne kominy, pożary lasów czy wygłodzone niedźwiedzie polarne siedzące na skrawku kry lodowej. Gdy skupiamy się na tych skutkach, nie potrafimy myśleć o ich przyczynach, zobiektywizować ich ani zmaterializować. Jak zatem je przedstawić? Jak pokazać zależność i procesualność, zwłaszcza jeśli część z przyczyn jest efemeryczna, niewidzialna i nielokalna, wpisuje się w to, co Timothy Morton określa jako hiperobiekty (globalne ocieplenie, promieniowanie, kapitalizm czy wszechobecność mikroplastiku²)? I w jaki sposób nadać obrazom funkcję dydaktyczną – wyprowadzić je z antropocentrycznego paradygmatu, który leży u podstaw pogarszania się stanu Ziemi? Jak wyjść z antropocienia (określenie Andrzeja Marca)³ albo jak w nim funkcjonować? To są wyzwania dla sztuki, ale jej spekulatywność stanowi również potencjał zmiany sposobu myślenia – choćby o relacjach więcej-niż-ludzkich, w których nie ma już hierarchicznych zależności. Dlatego właśnie Marzec opiera swoje projekty na estetyce:

Realizm spekulatywny okazuje się niezwykle ważnym dla filmoznawstwa myślowym nurtem, gdyż utrzymuje, że to estetyka odgrywa doniosłą rolę w ontologii, i w ten sposób staje się pierwszą filozofią⁴.

Spójrzmy zatem na kino. Hollywoodzkie *blockbustery* nie boją się opowieści o katastrofie. W kinie popularnym powracają one regularnie w celu generowania intensywności dramaturgicznej i *gravitas*⁵, ale jednocześnie tworzą fikcję – sugerują, że apokalipsa jeszcze nie nadeszła i że ją zobaczymy,

¹ A. Marzec, *Estetyka hiperobektów – reprezentacje globalnego ocieplenia i archiwum antropocenu*, „Kwartalnik Filmowy” 2023, nr 122, s. 8.

² Vide T. Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis–London 2013.

³ Vide A. Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Warszawa 2021.

⁴ *Ibidem*, s. 211–212.

⁵ Stąd chociażby powtarzalność motywu potopu i arki Noego w kinie ostatnich lat, np. *Dzień, w którym zatrzymała się ziemia* (2008, S. Derrickson), *Noe: Wybrany przez Boga* (2014, D. Aronofsky), *Weathering with You* (2019, M. Shinkai), *Flow* (2024, G. Zilbalodis).

a koniec człowieka jest jednoznaczny z końcem planety. Ale innego końca świata nie będzie: „[...] rzeczywistość jest dziwna, dlatego potrzebuje równie osobliwych filmów”⁶. Jest dziwna, ponieważ żyjemy w epoce, którą określa się mianem antropocenu – Paul J. Crutzen spopularyzował tę nową erę geologiczną, która ma określać czas, kiedy oddziaływanie człowieka na Ziemię stało się dominującym czynnikiem ją kształtującym. Chociaż International Geological Congress w 2024 roku odrzucił tę kategorię jako niepraktyczną dla geologii (uznał tę epokę za zbyt krótką), ma ona swoje ograniczenia (wyrasta z myśli oświeceniowej, która stoi w znacznej mierze za rewolucją przemysłową czy wyłonieniem się koncepcji taniej natury) i nie jest koncepcją jedyną (w literaturze przedmiotu pojawiają się takie alternatywy, jak kapitałocen, chthulucen czy plantacjocen), to została zoperacjonalizowana w naukach humanistycznych oraz społecznych i będę ją stosować w tym artykule jako najbardziej upowszechnioną. Ponadto uważam, że jej ograniczenia, czyli zakorzenienie w myśleniu o człowieku jako jedynym sprawczym podmiocie⁷ i aroganckie ignorowanie sprawczości przyrody⁸, są istotne, bo w obrazowaniu antropocenu chodzi również o próby jego przekroczenia lub zaadaptowania się do tego, co zostało „po człowieku”. Wprowadzenie nie-ludzkich skal przestrzennej i czasowej, odrzucenie lokalności i linearności oraz dekonstrukcja przemocy ekologicznej (centra światowe eksploatują tereny podporządkowane albo wpływają w nich na zmiany klimatyczne) mogą przysłużyć się walce z „fetyzyzacją katastrofy”⁹. W prosty sposób różnicę pokazuje zestawienie ujęć z dwóch produkcji na temat katastrofy nuklearnej: w rosyjskim filmie *Czarnobyl* (2021, D. Kozłowski) punkt ciężkości to eksplozja – płomienie, heroiczne ludzkie gesty, zwolnione tempo; z kolei w serialu *Czarnobyl* produkcji HBO z 2019 roku poprzez *colour-grading*¹⁰, kadrowanie, ustatycznienie i ambient muzyczny tworzy się poczucie przesiąknięcia świata przedstawionego promieniowaniem, powstania przestrzeni radioaktywnej¹¹.

⁶ A. Marzec, *Antropocień...*, ed. cit., s. 212.

⁷ Marcin Napiórkowski określa taki sposób myślenia jako narrację *hybris* – *vide idem*, *Od zagłady nuklearnej do katastrofy ekologicznej. Współczesne mity o końcu świata*, [w:] *idem*, *Mitologia współczesna*, Warszawa 2018.

⁸ *Vide* E. Bińczyk, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Warszawa 2020, s. 121–127. Autorka przedstawia wieloaspektowo refleksję nad kategorią antropocenu, jej problematyczność i wyzwania.

⁹ *Ibidem*, s. 136–140.

¹⁰ *Colour grading* często odgrywa ważną rolę w produkcjach postapokaliptycznych – kreuje świat, w którym życie jest niemożliwe. Widać to np. w *Mad Max: Na drodze gniewu* (2015, G. Miller) czy serialu *The Last of Us* (2023–, HBO).

¹¹ Dyskursy wokół takich przestrzeni doskonale przedstawia i analizuje Aleksandra Ross w książce *Skażone technonatury. Środowiskowe opowieści o katastrofach nuklearnych*, Gdańsk 2024.

Katastrofy opowieści klimatycznych

Jak zatem powinna wyglądać opowieść klimatyczna? Problemami są czas i przestrzeń, które stawiają opór wyobraźni, a dokładnie ich pozaludzka, nieantropocentryczna skala – transformacje warstw Ziemi nie są zauważalne dla zwykłych obserwatorów, a przyjęcie ekologicznej perspektywy wiąże się nie tylko z trudnością uchwycenia dynamiki przemian, lecz także z niewidzialnością czy rozproszeniem. Lauren Rickards mówi wręcz o wyłonieniu się nowej geograficznej wyobraźni i wygenerowaniu alternatywnych metafor do mówienia o relacji człowieka ze światem¹². Dipesh Chakrabarty uważa, że taka perspektywa zakłada myślenie o człowieku nie jako o jednostce, ale gatunku¹³. W przypadku kina, w którym nacisk zostaje położony na katastrofę lub pokazywanie świata po niej¹⁴, uchwycenie specyfiki antropocenu może dokonać się za pomocą krajobrazu.

Podstawową tradycję ustanawia ruch tzw. Nowej Topografii, który skupiał się na uchwyceniu antropogenicznych zmian w otoczeniu, prezentował statyczne efekty ludzkiej działalności (budynki – fabryki i bloki, mosty, rozciągające się drogi itp.) i jednocześnie eliminował z niej obecność człowieka:

Ujęty zostaje przez nią przede wszystkim krajobraz przekształcony i sfunkcjonalizowany przez człowieka, w którym samych ludzi zwykle nie widać – za to wyraźnie dostrzec można efekty ich działalności. Tak ukształtowane środowisko pełne jest paradoksów, kontrastów, improwizacji i powtarzalności. Na zarejestrowanych obrazach elementy stworzone przez ludzi i czynniki pozaludzkie przeplatają się w jednym ujęciu. Jednocześnie obrazy ujawniają skalę oddziaływania człowieka i ilość miejsca wykorzystywanego do podtrzymania stworzonego jego rękami systemu¹⁵.

Widać to w krótkim metrażu Érica Rohmera *Metamorfozy pejzażu. Epoka przemysłowa* (1964). Twórca przygląda się obrzeżom Paryża, na których wyrastają hałdy, kominy, rurociągi, wysypiska – sieć nienaturalnych linii wertykalnych i horyzontalnych, nieorganicznych, pozbawionych życia i to

¹² L. Rickards, *Metaphor and the Anthropocene: Presenting Humans as a Geological Force*, „Geographical Research” 2015, nr 53, s. 280, 286.

¹³ D. Chakrabarty, *Klimat historii. Cztery tezy*, przeł. M. Szczesniak, [w:] *idem, Humanistyka w czasach antropocenu*, Kraków 2023.

¹⁴ Odsyłam do dwóch artykułów opublikowanych w czasopiśmie „Ekrany” 2020, nr 2, które analizują dominację narracji katastroficznych w kinie głównego nurtu: T. Elsaesser, *Spektakle zniszczenia. Dlaczego łatwiej wyobrazić sobie koniec świata niż koniec kapitalizmu?*, przeł. B. Szczekała; A. Janikowska, *W oczekiwaniu na katastrofę*.

¹⁵ Vide B. Filanowski, *Od „topografii” do Nowej Topografii. Dwie natury ujawnione przez fotografowany krajobraz*, [w:] *Strategie komunikacyjne i procesy twórcze*, red. M. Bartosiak, Łódź 2022, s. 125.

życie duszących. Innymi przykładami obserwacyjnych filmów są dzieła Jamesa Benninga, takie jak *El Valley Centro* (1999) czy *Zagłębie Ruhry* (2009), a w formie pełnej złowrogiego majestatu obrazy przetworzonych przez człowieka krajobrazów znaleźć można w *Kyaaniasqatsi* (1982) Godfreya Reggia i *Lekcjach ciemności* (1992) Wernera Herzoga¹⁶, przy czym takie obrazy niekoniecznie oddają długie trwanie i głęboki wpływ zmian antropogenicznych na środowisko.

Od antropocenu do antroposceniczności

Chciałabym wskazać kilka możliwości eksplorowanych obecnie przez kino i inne media audiowizualne, odwołując się do kategorii antroposceniczności zaproponowanej w 2016 roku przez Davida Matlessa. Badacz wyjaśnia ten termin w następujący sposób:

Antroposceniczność to pojęcie, za pomocą którego pejzaż w całej swojej kulturowej złożoności (materialny i wyobrażony, emocjonalny i finansowy, obecny i międzypokoleniowy) może pomóc zwizualizować i reprezentować epokę antropocenu¹⁷.

Oznaczałoby to skupienie się na krajobrazie, który jest malowniczy, ale nienaturalny, przemieniony; widać w nim piętno antropogenicznego wpływu oraz defamiliaryzację – niekoniecznie będą to maszyny, raczej ślady, które za ich pośrednictwem człowiek zostawił w warstwach geologicznych.

Katarzyna Paszkiewicz w artykule *Cinema and Environment: The Arts of Noticing in the Anthropocene* wskazuje rozmaite środki, za pomocą których kino jest w stanie wpisać się w realia i wyzwania antropocenu, a zatem – jak twierdzą – wytworzyć antroposceniczność:

analiza formy filmowej może obejmować badanie technik filmowych, takich jak gramatyka zmiany skali, realizowana poprzez zestawienie ekstremalnych planów ogólnych z bliskimi zbliżeniami. Jest to szczególnie istotne, biorąc pod uwagę, że kwestie skali i perspektywy odgrywają kluczową rolę w epoce antropocenu [...]. Może także uwzględniać filmową dystrybucję uwagi [...] poprzez kompozycję kadru, użycie dźwięku lub wydłużone formaty czasowe; zastosowanie przenikających się ujęć jako formy nieantropocentrycznego łączenia ciał i krajobrazu [...]; dynamiczną

¹⁶ O tym i innych dokumentach Herzoga pisze Magdalena Kempna-Pieniążek, która analizuje je m.in. z perspektywy romantycznie pojmowanej wzniosłości. *Vide eadem, Lekcje ciemności. Kino dokumentalne Wernera Herzoga*, Poznań 2020.

¹⁷ D. Matless, *The Anthropocene: Landscape in the Anthropocene*, „British Art Studies” 2018, nr 10, <https://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-10/landscape-anthropocene> (dostęp: 16.03.2025).

pracę kamery i fragmentaryczny montaż nieciągły, które tworzą relację wzajemności rozumianą nie jako „uchwycenie”, lecz jako „zamieszkiwanie” [...]; czy techniki kina cyfrowego, takie jak korekcja kolorów i efekty specjalne, które kształtują posthumanistyczną estetykę wizualną, na przykład w kinie *science fiction*, podejmującym temat relacji środowiskowych i międzygatunkowych¹⁸.

Każdy z tych środków filmowego wyrazu ma na celu przesunięcie akcentu z perspektywy ludzkiej na środowiskową, w której człowiek jest małą częścią niehierarchicznej całości. Chciałabym się skupić na podstawowych poziomach formalnych modyfikacji: skali, kompozycji oraz temporalności, by wykazać procesy defamiliaryzacji. Rzeczywistość antropocenu jest bowiem rzeczywistością coraz bardziej obcą i nie-ludzką, pokazującą dystans, ale też otwierającą chęć eksploracji świata i jego nowej relacyjności.

Skalowanie

Skala zmian geologicznych sprawiła, że coraz częściej w nauce, mediach informacyjnych, a następnie w kinie uwzględniano *data-images*, takie jak GIS (*geographic information system*) i pomiary LIDAR. Ma to kilka konsekwencji. Po pierwsze, zacierane są granice między wizualizacjami naukowymi a artystycznymi¹⁹. Po drugie, wprowadzana jest odległa, nierzadko oderwana od Ziemi perspektywa. Po trzecie, rozszerzają się możliwości ludzkiego spojrzenia, co pomaga uchwycić zmiany antropogeniczne. Stąd też pojawia się coraz więcej projektów łączących naukowców i filmowców czy innych artystów. Przykładem może być działalność harwardzkiego Sensory Ethnography Lab (najbardziej znanego za sprawą filmu *Lewiatan*, 2012, V. Paravel, L. Castaing-Taylor) czy transmedialnego Projektu Antropocen.

Częścią tego drugiego jest dokument *Antropocen. Epoka człowieka* (2018, N. de Pencier, J. Baichwal, E. Burtynsky). Film opiera się na ptasiej perspektywie kamery oraz planach dalekich – ogólnych i totalnych, ukazujących ogrom zmian w warstwach geologicznych Ziemi i środowisku, ale też nadających obrazom pewną transcendentalną wzniosłość, która może wywodzić się z tradycji pejzażowej i wywoływać afektywny dystans związany z nieludzką perspektywą. Co istotne, dokument prezentuje optykę nie tyle planetarną,

¹⁸ K. Paszkiewicz, *Cinema and Environment: The Arts of Noticing in the Anthropocene*, „Res Rhetorica” 2021, t. 8, nr 2, <https://resrhetorica.com/index.php/RR/article/view/565> (dostęp: 16.03.2025).

¹⁹ Jest to jeszcze bardziej widoczne w kinie eksperymentalnym i sztuce nowych mediów, np. w wideo Kyriaki Goni *The mountain-islands shall mourn us eternally (Data Garden Dolomites)* (2022).

ile lokalną, zgodnie z koncepcją „niejednorodnego antropocenu”, pozwalającą na uhistorycznienie i upolitycznienie eksploatacji środowiskowej:

Wielowymiarowe kryzysy naszych czasów wymagają – jak proponujemy – antropologii, która przyjmuje krajobrazy jako punkt wyjścia i dostraja się do strukturalnych powiązań między ekologią, kapitałem oraz ludzkimi i ponadludzkimi historiami, poprzez które różnorodne krajobrazy są tworzone i przekształcane²⁰.

Dzieje się tak dlatego, że:

Ludzie kształtowali strukturę krajobrazu od początków naszego gatunku [...]; jednak wielkie zmiany ekologiczne epoki antropocenu wymagają szczególnej uwagi wobec zakłóceń krajobrazowych spowodowanych przez imperializm i przemysł²¹.

Decentralizacja i deregulacja

Opowieści klimatyczne powinny dokonywać przesunięć od antropocentryzmu do rozproszenia – pomiędzy różnymi bytami, ludzkimi i nie-ludzkimi, ale też po prostu rozproszeń w przestrzeni kadru i danego krajobrazu. Budowanie niehierarchicznych relacji z krajobrazem i jego różnymi mieszkańcami przenosi się na kompozycję kadru, a to z kolei stanowi impuls dla odbiorcy do aktywnego kontaktu z tym światem, zauważania różnych elementów, otwierania siebie, swojej percepcji i wyobraźni. Taką aktywną niehierarchiczność można zauważyć w filmach Debry Granik (np. *Zatrzyj ślady*, 2018) czy Kelly Reichardt.

Reichardt często skupia się na eksplorowaniu lokalnych krajobrazów, w których zauważa subtelne ślady eksploatacji, „zużycia”. W *Old Joy* (2006) w czasie wędrowki po lesie dwójki znajomych ma się wrażenie, że nie tyle wkomponowują się oni w krajobraz, ile są względem niego podrzędni. Role odwracają się niejako w obozowisku, które przypomina wysypisko, a bohaterowie zawłaszczają kadr. Z kolei w *Wendy i Lucy* (2008) bohaterka często bywa osadzana na obrzeżach, dzieli ujęcia ze swoją psią towarzyszką.

²⁰ A. Lowenhaupt Tsing, A.S. Mathews, N. Bubandt, *Patchy Anthropocene: Landscape Structure, Multispecies History, and the Retooling of Anthropology*, „Current Anthropology” 2019, t. 60, s. 186. Więcej o tej koncepcji pisali również: M. Chaberski, *Blue and Red Make Black. Re-Membering Black Ecologies as Patchy Ecologies*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2024, nr 40, <https://www.pismowidok.org/en/archive/2024/40-black-ecologies/blue-and-red-make-black> (dostęp: 16.03.2025); D. Mukherjee, *The Aesthetic and Material Force of Landscape in Cinema: Mediating Meaning from the Scene of Production*, „Representations” 2022, nr 157, <https://online.ucpress.edu/representations/article/157/1/115/119578/The-Aesthetic-and-Material-Force-of-Landscape-in> (dostęp: 16.03.2025).

²¹ A. Lowenhaupt Tsing, A.S. Mathews, N. Bubandt, *op. cit.*, s. 188.

W drodze na Alaskę postaci zatrzymują się w prowincjonalnym miasteczku, które wypełnia obraz tworzywem sztucznym, kratami, szkłem, drutami. Nawet pobliski las nie jest już w stanie zapewnić bohaterkom schronienia. W filmie mocno wybrzmiewają również, jak zauważa Mercedes Chavez²², sieci zależności krajobrazu od reguł neoliberalnego społeczeństwa – w ten sposób lokalność zostaje uwikłana w to, co globalne. Z taką logiką rezonują rewizjonistyczne westerny Reichardt, szczególnie *Meek's Cutoff* (2010) i *Pierwsza krowa* (2019), które stanowią krytykę amerykańskiego kolonializmu i ekspansjonizmu. Wszystko to sprawia, że:

Splątanie człowieka i krajobrazu w filmach Reichardt zachęca do czytania w kluczu antropocenu poprzez bazowanie na fundamentalnych kategoriach czasu, skali i zaburzania nowoczesnej dychotomii natury i kultury²³.

W interesujący sposób decentralizację i rozproszenie wprowadza również film *Altiplano* (2009) Petera Brosensa i Jessiki Woodworth. Opiera się on na prawdziwych wydarzeniach (wyciek rtęci w dystrykcie Choropampa w peruwiańskich Andach w 2000 roku) i doświadczeniach zbiorowych (utrata zdrowia i ziemi przez lokalną ludność w związku z intensywnymi pracami kopalnianymi), jednak szuka metafor dla opowieści o środowisku, które staje się toksyczne. Czas sakralny czy symbolika zdają się łączyć ze sposobem ukazywania krajobrazu, jednak każdorazowo okazuje się to pułapką – procesja maryjna natyka się na srebrzystą, kosmiczną ziemię, która okazuje się oblana rtęcią, a obrotowy ruch kamery, który pozwala dokładnie obserwować przestrzeń i wprowadzić poczucie uczestniczenia w rytuale, próbuje ujawnić przesiąknięcie całego krajobrazu zanieczyszczeniami.

Opisywane tutaj filmy nierzadko korzystają z wydłużonych ujęć, żeby wzmocnić poczucie bycia w krajobrazie i wytworzenia uważności na to, co jest w nim obecne, organiczne czy nie. Ale dodatkowy problem temporalny antropoceniczności związany jest z rozciągnięciem w czasie zmian klimatycznych i środowiskowych, takich jak zmieniająca się linia brzegowa czy topniejące lodowce. Z tej perspektywy interesujące wydają się projekty Jeffa Orlowskiego, np. *Ścigając arktyczny lód* (2012). Ekipa filmowa wykorzystywała kamery z technologią *time-lapse*, żeby zarejestrować zmiany powierzchni lodowca. Dzięki temu udało się nie tylko uchwycić oderwanie się wielkiej bryły lodu, lecz także pokazać za pomocą fotografii poklatkowej stopniowe, rozłożone w czasie, powolne, ale niechybne zmniejszanie się lodowca. Jednocześnie wydłużone przyglądanie się krajobrazowi, który jest

²² Vide M. Chavez, *Vernacular Landscapes: Reading the Anthropocene in the Films of Kelly Reichardt*, „Afterimage” 2021, t. 48, nr 1, s. 38.

²³ *Ibidem*.

dla nas obcy, niezamieszkaany, nieznany i w jakimś sensie przez to nieludzki, samo w sobie jest znaczące jako ćwiczenie wyobraźni – „defamiliaryzacja świata umożliwia nam doświadczenie go poza naszymi «ja»”²⁴.

Obca planeta

Bill McKibben zaproponował, by na Ziemię epoki antropocenu mówić po angielsku nie *Earth*, lecz *Eaarth*²⁵. Ma to być wyrazem poczucia dezorientacji i defamiliaryzacji, braku „przytulności” czy „gościnności”, bycia jak u siebie w domu, funkcjonowania w krajobrazie, który jest zdehumanizowany, ale bardziej posthumanistyczny – ludzko-nie-ludzki. „Planeta nadal wydaje się naszym domem, ale jednak coś jest nie tak”²⁶ – przypomina Ziemię, ale nie jest to Ziemia, jaką znamy.

Widać to nie tylko w filmach, które jawnie wpisują się w ramy koncepcyjne ekokina czy podejmują temat katastrofy i życia po niej. Interesującym eksperymentem jest jedno z arcydzieł kina strukturalnego i posthumanistycznego, a mianowicie *Region centralny* (1972) Michaela Snowa, w którym kamera zostaje zainstalowana w pustym obszarze, zawieszona na wysięgniku, na którym swobodnie się porusza, lecz nie za sprawą ludzkiej intencji. Aleksander Kmak uzasadnia posthumanistyczny wymiar tego filmu poprzez konfrontowanie cielesności widza z obcością:

w ciele odbiorcy dochodzi, jak sądzę, do wykształcenia poczucia niedającej się oswoić obcości destabilizującej dotychczasowe działanie zmysłów. Ich zawłaszczenie przez coś innego i zintensyfikowanie odczuwania sensualnego u odbiorcy jest tu – być może nie do końca oczywistą – furtką prowadzącą do doświadczenia, w którym zmysły nie podporządkowują się już logice usankcjonowanej przyzwyczajeniami ciała i przekraczają ludzki podmiot²⁷.

Defamiliaryzację dotkniętego katastrofą świata pokazują również filmy osadzone w konkretnym, historycznym, kulturowo kształtowanym krajobrazie. W *Ostatnich i pierwszych ludziach* (2020) Jóhann Jóhannsson prezentuje monumentalne rzeźby postawione w czasach Republiki Jugosławii jako tło do narracji *science fiction* o ostatnim pokoleniu ludzkości. Jest to wizja w jakimś sensie retrofuturystyczna, ale przede wszystkim widmontologiczna,

²⁴ J. Fay, *Inhospitable World: Cinema in the Time of the Anthropocene*, New York 2018, s. 19.

²⁵ [Cyt. za:] *ibidem*, s. 2.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ A. Kmak, *Kryzys reprezentacji, Ziemia-krajobraz i posthumanistyczny panteizm w „La Région centrale” Michaela Snowa*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 110, s. 49.

nawiażująca do przyszłości, która nie nastąpiła, i przeszłości, która nie może odejść, tworząc poczucie obcości. Innym przykładem defamiliaryzacji jest kryminał *Limbo* (2023, I. Sen), w którym policjant przemierza australijski interior w celu rozwiązania zagadki zaginięcia kobiety. Krajobraz wydaje się nie-ziemski: ziemia jest porowata, pokryta kraterami, nic na niej nie rośnie, formy skalne przytłaczają ludzkie figury, a jednocześnie powtarzają się ujęcia z perspektywy ptasiej. Taka forma wpisuje się w neo-noirowy cynizm w zdehumanizowanym, pełnym przemocy świecie, ale przede wszystkim wie- dzie do tematu eksploatacji ziemi i rdzennej ludności. W końcu doskonałymi przykładami są opowieści o projektach modernizacyjnych w Chinach, szczególnie o budowie Tamy Trzech Przełomów, w wyniku której przesiedlono ponad milion osób, zalano dziesiątki miast i tysiące wiosek, a ciężar zgromadzonej w jednym miejscu wody wpłynął nawet na przesunięcie bieguna geograficznego i wydłużenie doby. Filmem, który trafnie uchwycił poczucie obcości i nie-ludzkości, jest *Martwa natura* (2006) Jia Zhangkego – portretuje on świat tak bardzo nie-ziemski, że nawet kosmici nie są w stanie go zaludnić. Jednocześnie upadek miast i wyprowadzka ludzi nie oznaczają braku rozwoju – w otoczeniu tamy bujnie rozwija się roślinność.

Jak pisała Jennifer Fay, kino może funkcjonować jako „estetyczna praktyka antropocenu”²⁸. Kreuje światy i klimat, które są niegościnnie, w których człowiek musi nauczyć się żyć i nie jest już na szczycie hierarchii. Troska o środowisko może wyrażać się właśnie w praktykach opowiadania ufundowanych na antroposceniczności – jednocześnie takie obrazy mogą dać nam narzędzia do odnalezienia się w zmienionej, przetworzonej rzeczywistości i zbudowania z nią relacji:

Troska zakłada [...] wytwarzanie nowych afektów, sposobów percepcji i wrażliwości, często wzmacnianych za pomocą technologii patrzenia²⁹.

Antroposceniczność może nam uświadomić lepkość w krajobrazie, zgodnie z tezami Timothy’ego Mortona³⁰, tak jak w *Altiplano*, gdzie rtęć oblepia ziemię i żyjących na niej ludzi. Ale może również przygotować nas na sojusz z tą lepkością – jak w *Anihilacji* (2018, A. Garlanda), gdzie ciała i krajobrazy zaczynają dzielić swoją organiczną strukturę, a w antropocenie rozwija się nowa natura³¹.

²⁸ J. Fay, *op. cit.*, s. 4.

²⁹ K. Paszkiewicz, *op. cit.*, s. 9.

³⁰ T. Morton, *op. cit.*

³¹ A. Tsing, *Nowa natura*, przeł. M. Sugiera, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2024, nr 40, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2024/40-czarne-ekologie/nowa-natura> (dostęp: 16.03.2025).

BIBLIOGRAFIA

- Bińczyk E., *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Warszawa 2020.
- Chakrabarty D., *Klimat historii. Cztery tezy*, przeł. M. Szcześniak, [w:] *idem, Humanistyka w czasach antropocenu*, Kraków 2023.
- Chavez M., *Vernacular Landscapes: Reading the Anthropocene in the Films of Kelly Reichardt*, „Afterimage” 2021, t. 48, nr 1.
- Elsaesser T., *Spektakle zniszczenia. Dlaczego łatwiej wyobrazić sobie koniec świata niż koniec kapitalizmu?*, przeł. B. Szczekała, „Ekran” 2020, nr 2.
- Fay J., *Inhospitable World: Cinema in the Time of the Anthropocene*, New York 2018.
- Filanowski B., *Od „topografii” do Nowej Topografii. Dwie natury ujawnione przez fotografowany krajobraz*, [w:] *Strategie komunikacyjne i procesy twórcze*, red. M. Bartosiak, Łódź 2022.
- Janikowska A., *W oczekiwaniu na katastrofę*, „Ekran” 2020, nr 2.
- Kmak A., *Kryzys reprezentacji, Ziemia-krajobraz i posthumanistyczny panteizm w „La Région centrale” Michaela Snowa*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 110.
- Lowenhaupt Tsing A., Mathews A.S., Bubandt N., *Patchy Anthropocene: Landscape Structure, Multispecies History, and the Retooling of Anthropology*, „Current Anthropology” 2019, t. 60.
- Marzec A., *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Warszawa 2021.
- Marzec A., *Estetyka hiperobektów – reprezentacje globalnego ocieplenia i archiwum antropocenu*, „Kwartalnik Filmowy” 2023, nr 122.
- Matless D., *The Anthroposcenic: Landscape in the Anthropocene*, „British Art Studies” 2018, nr 10, <https://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-10/landscape-anthropocene> (dostęp: 16.03.2025).
- Morton T., *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis–London 2013.
- Napiórkowski M., *Od zagłady nuklearnej do katastrofy ekologicznej. Współczesne mity o końcu świata*, [w:] *idem, Mitologia współczesna*, Warszawa 2018.
- Paszkiewicz K., *Cinema and Environment: The Arts of Noticing in the Anthropocene*, „Res Rhetorica” 2021, t. 8, nr 2, <https://resrhetorica.com/index.php/RR/article/view/565> (dostęp: 16.03.2025).
- Rickards L., *Metaphor and the Anthropocene: Presenting Humans as a Geological Force*, „Geographical Research” 2015, nr 53.
- Tsing A., *Nowa natura*, przeł. M. Sugiera, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2024, nr 40, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2024/40-czarne-ekologie/nowa-natura> (dostęp: 16.03.2025).

Marta Stańczyk – doktor (Uniwersytet Jagielloński), filmoznawczyni. Zajmuje się współczesnym kinem i teorią filmu. Redaktorka czasopisma „Ekran”. Autorka książek *Czas w kinie* (2019) i *Filmowe sensorium* (2023). Obecnie pracuje nad zagadnieniem przemocy wobec zwierząt w przemyśle filmowym. ORCID: 0000-0002-1698-7845. Adres e-mail: <marta1.stanczyk@uj.edu.pl>.

Marta Stańczyk – PhD, Jagiellonian University, film scholar specializing in contemporary cinema and film theory. Editor of the journal “Ekran”. Author of *Czas w kinie* (2019) and *Filmowe sensorium* (2023). Currently working on the issue of violence against animals in the film industry. ORCID: 0000-0002-1698-7845. E-mail address: <marta1.stanczyk@uj.edu.pl>.