

KOSMICZNE KRAJOBRAZY. SPACE DOCUMENTARIES JAKO FILMY/SERIALE PEJZAŻOWE

MAGDALENA KEMPNA-PIENIAŻEK

Uniwersytet Śląski w Katowicach
University of Silesia in Katowice
magdalena.kempna@us.edu.pl
ORCID 0000-0002-2569-5596

W książce *Picturing the Cosmos. Hubble Space Telescope Images and the Astronomical Sublime* Elizabeth Kessler czyni istotne spostrzeżenie dotyczące zakorzenienia dostępnych dziś w mediach obrazów wszechświata w zachodnich tradycjach pejzażowych. Jednym z wyrazistych przykładów przez nią przywołanych jest Mgławica Orzeł, a konkretnie najbardziej znana jej część, Filary Stworzenia. Hubble'owskie zdjęcia tej przestrzeni badaczka zestawia między innymi z obrazem Thomasa Morana *Cliffs on the Upper Colorado River, Wyoming Territory* (1882) oraz z fotografią *South Side of Inscription Rock, New Mexico* (1873) Timothy'ego O'Sullivan. Uderzające podobieństwa w kompozycji kadru, przestrzennej orientacji obiektów¹ i skupianiu uwagi raczej na ich częściach niż na całości², a także w kolorystyce³, przyjętej skali oraz stosowaniu perspektywy z lotu ptaka⁴ sprawiają, że kosmiczne fenomeny wyglądają niczym geologiczne i meteorologiczne formacje typowe dla wyobrażeń tak zwanego Dzikiego Zachodu. W zdjęciach Teleskopu Kosmicznego Hubble'a – konkluduje Kessler – mit i ikonografia amerykańskiego pogranicza funkcjonują niczym rama, przez którą oglądane jest nowe (kosmiczne) pogranicze⁵.

¹ Zob. E.A. Kessler, *Picturing the Cosmos. Hubble Space Telescope Images and the Astronomical Sublime*, Minneapolis–London 2012, s. 29.

² Zob. ibidem, s. 33.

³ Zob. ibidem, s. 33.

⁴ Zob. ibidem, s. 39.

⁵ Zob. ibidem, s. 11.

Związki, na które zwraca uwagę badaczka, nie dotyczą tylko fotografii przedstawiających głęboki kosmos. Zdjęcia z Teleskopu Kosmicznego Hubble’a – a ostatnio także jego następcy, Teleskopu Kosmicznego Jamesa Webba – są często cytowane i imitowane w najróżniejszych przekazach medialnych, w szczególności w interesujących mnie tu *space documentaries*, czyli filmach i serialach o poznawaniu i fizycznej eksploracji kosmosu. Już pierwszy wielki sukces tego gatunku, serial *Cosmos: A Personal Voyage* (1980), ustanowił jako konwencję szczególnie sposób operowania przestrzenią. W serii tej słynny amerykański astronom, Carl Sagan, prezentował naukowe fakty oraz swoje opinie, spacerując po wybrzeżu oceanu w rejonie Big Sur w Kalifornii, a także zabierał widzów i widzki w podróż po wszechświecie za pomocą wykreowanego w studiu futurystycznego „statku wyobraźni”. W ten sposób realnie istniejące pejzaże ziemskiej natury zostały zestawione z wyobrażonymi obrazami przestrzeni kosmicznej, wykreowanymi w oparciu o dane obserwacyjne, dzięki możliwościom oferowanym przez najnowsze technologie symulacyjne. W efekcie poetyka *space docs* została zdeterminowana przez ujęcia krajobrazowe. W kolejnych latach tendencja ta miała się nasilić wraz z rozwojem zarówno nauki (pierwszy kosmiczny teleskop umieszczono na ziemskiej orbicie w 1990 roku), jak i mediów (zmieniających się pod wpływem ekspansji technologii CGI – *computer-generated imagery*).

To, że przeważającą część ujęć w *space documentaries* stanowią krajobrazy, na dodatek nawiązujące do zachodnich malarskich i fotograficznych tradycji, pozwala na podjęcie refleksji o tym, czy realizacje tego gatunku mogą być odczytywane jako filmy/seriele pejzażowe. Udzielenie odpowiedzi na to pytanie nie jest proste, ponieważ samo pojęcie filmu/serialu pejzażowego charakteryzuje się semantyczną płynnością. Podążając za definicją sformułowaną przez Emmanuela Carrère’a, w niniejszym artykule pokazuję, jakie możliwości interpretacyjne pojawiają się w momencie powiązania refleksji o *space docs* z namysłem nad charakterem filmowych i serialowych pejzaży. W szczególności interesuje mnie ścisły związek tego gatunku z kategorią kosmicznej wzniosłości. Zagadnienie to omawiam, odwołując się zarówno do *space documentaries* wyprodukowanych przez wielkie koncerny i stacje telewizyjne (BBC, PBS), jak i do filmów uznanych autorów, takich jak Werner Herzog. Poświęcenie uwagi tak zróżnicowanym przykładom pozwala na dostrzeżenie fundamentalnej roli krajobrazów w realizacjach z interesującego mnie gatunku. Ostatnia część artykułu ma charakter rekonesansu. Wychodząc od

sposprzeżeń dotyczących funkcjonowania ziemskich i pozaziemskich pejzaży w *space documentaries*, próbuję w niej pokazać wybrane obszary, w których namysł nad filmowym krajobrazem może w owocny sposób łączyć się z badaniami nad astrokulturą w takim jej rozumieniu, jakie prezentuje główny propagator tego pojęcia, Alexander C.T. Geppert.

Terraformowanie. O człowieku w (kosmicznym) pejzażu

W odróżnieniu od *space documentary*, filmu/serialu pejzażowego nie można rozpatrywać jako odrębnego gatunku⁶. Pojęcie to nie ma co prawda usystematyzowanego znaczenia ani stałej definicji⁷, ale tam, gdzie się pojawia, jest odnoszone do różnego typu realizacji (fabularnych i dokumentalnych), w których krajobraz pełni fundamentalną rolę, na przykład jako temat czy symbol⁸, i może być rozpatrywany w szerokim spektrum funkcji: od kontynuowania malarskich i poetyckich tradycji⁹, do pełnienia roli narzędzia krytyki ideologicznej¹⁰. W tym miejscu użyteczne wydaje się takie zastosowanie tego terminu, jakie zaprezentował Emmanuel Carrère, pisząc o *Fatamorganie* (1970) Wernera Herzoga jako przykładzie nurtu, „w którym kontemplacja natury oraz zintegrowanie z nią postaci pozwala mówić o zjawisku panteistycznej

⁶ Pomijając trudności w definiowaniu gatunku filmowego oraz wielość podejść do tego zagadnienia, usytuowanych w szerokim spektrum rozciągającym się od klasycznych koncepcji Ricka Altmana po słynne stwierdzenie Andrew Tudora, że „gatunek jest tym, za co wszyscy wspólnie go uważamy”, argumentem przeciw definiowaniu filmu/serialu pejzażowego jako gatunku jest kwestia uzusu językowego. Ani producenci, ani odbiorcy nie posługują się powszechnie tym terminem jako pojęciem o charakterze genologicznym. Zob. A. Tudor, *Metoda krytyczna. Autorzy i gatunki*, tłum. J. Mach, „Kino” 1976, nr 3, s. 31. Zob. także R. Altman, *Gatunki filmowe*, tłum. M. Zawadzka, Warszawa 2012.

⁷ Film/serial pejzażowy nie posiada także zestawu klarownie określonych konwencji. Fakt ten – będący głównym argumentem na rzecz nietraktowania filmu pejzażowego jako gatunku – determinuje zarazem przyjętą w niniejszym artykule perspektywę i wynikającą z niej rezygnację z szerszego omawiania kwestii genologicznych. *Space documentaries* pozostają, oczywiście, w interesującej relacji z gatunkami takimi jak film przyrodniczy (*wildlife film*) czy ponadgatunkowymi formułami takimi jak film popularnonaukowy. Jest to wątek zdecydowanie wart zgłębienia, wykraczający jednakże poza ramy niniejszego opracowania.

⁸ Zob. K.I. Helphand, *Landscape Films*, „Landscape Journal” 1986, nr 1, s. 2.

⁹ Zob. ibidem, s. 1. Zob. także: Z. Xavier, *What is a Landscape Film?*, <https://www.zacharyxavier.com/landscape-films/> (dostęp 3.12.2023).

¹⁰ Zob. Y. Furuhashi, *Returning to actuality: fūkeiron and the landscape film*, „Screen” 2007, nr 1, s. 345-362.

ekstazy”¹¹, aczkolwiek po ostatnim z przywołanych określeń – „zjawisku panteistycznej ekstazy” – w świetle zagadnień tu podejmowanych warto dodać: „lub kosmicznej wzniosłości”, przywołując pojęcie istotne w badaniach nad astrokulturą.

W *space documentaries* kontemplacji podlegają zarówno ziemskie, jak i pozaziemskie pejzaże, przy czym zintegrowanie ludzkiej postaci z naturą może mieć charakter bezpośredni (w przypadku ukazywania ziemskiej przyrody) lub symboliczny (w ujęciach prezentujących przestrzenie międzyplanetarne). Człowiek jest często reprezentowany przez swoje wytwory, takie jak sondy kosmiczne). Konwencja ustalona w *Cosmos: A Personal Voyage* funkcjonuje do dzisiaj. Brian Cox w *Cudach Układu Słonecznego* (2010), *Planetach* (2019) czy *Wszelświecie* (2021) prezentuje się na szczycie Dalegubben w Norwegii i na szkockiej wyspie Skye, Neil deGrasse Tyson w *Kosmosie* (2014) i jego kontynuacji *Kosmosie: możliwych światach* (2020) wraca do Big Sur, znanego już z serialu Sagana, a Rudolph i Werner Herzogowie w *Last Exit: Space*¹² (2022) ukazują Lucienne Walkowicz na tle hawajskiego wodospadu Akaka. Zróznicowanie tego typu ujęć w poszczególnych *space documentaries* zależy jest od budżetu i realizacyjnego rozmachu; trzeba však wziąć pod uwagę, że filmy i seriale tego typu są realizowane zarówno przez wielkie medialne koncerny takie jak BBC czy National Geographic, jak i przez operujące mniejszymi budżetami stacje telewizyjne takie jak Discovery Science. Co ciekawe, brak przynależności poszczególnych realizacji do kategorii *blue chip*¹³ nie wydaje się wpływać na procentowy (zawsze wysoki) udział tego typu

¹¹ E. Carrère, *Werner Herzog – twórca Woyzecka*, tłum. I. Dembowski, [w:] *Werner Herzog*, red. B. Zmudziński, P.C. Seel, Kraków 1994, s. 91.

¹² Ponieważ tytuł stosowany przez polskiego dystrybutora tego filmu (*W kosmos z Herzogiem*) jest nieakceptowalny w kontekście treści dzieła, w niniejszym artykule będę się posługiwać tytułem oryginalnym, tj. *Last Exit: Space*.

¹³ Termin, o którym tu mowa, jest najczęściej odnoszony do filmów i seriali przyrodniczych (*blue chip wildlife films*), gdzie łączony jest z cechami takimi jak: prezentowanie na ekranie megafauny, eksponowanie wizualnego splendoru nieskażonej przez cywilizację natury, unikanie zarówno kontrowersyjnych tematów politycznych, jak i naukowego żargonu, zacieranie śladów obecności człowieka, budowanie wrażenia ponadczasowości przekazu oraz konstruowanie dramatycznych, pełnych napięcia narracji. Wiele z wymienionych właściwości pojawia się w *space docs* (z tym, że przedstawiciele megafauny zastępują tu gwiazdy lub planety, a ślady ludzkiej cywilizacji – choć nie mogą zostać całkowicie usunięte – są redukowane na rzecz dużej liczby ujęć przyrody). Zob. D. Bousé, *Wildlife Films*, Philadelphia 2000, s. 14-15.

ujęć; nawet w stosunkowo skromnych serialach, takich jak pierwsze sezony *Zagadek wszechświata z Morganem Freemanem* (2010-), jest wiele tego typu ujęć, aczkolwiek ich twórcy mają tendencję do powtarzania w danym odcinku obrazów tego samego lub kilku ciągle tych samych miejsc.

W przypadku pozaziemskich przestrzeni integracja ludzkiej postaci z krajobrazem jest zapośredniczona w efektach CGI. *Kosmos* ukazuje Neila deGrasse'a Tysona na pokładzie wędrującego po wszechświecie „statku wyobraźni”, nawiązującego do wehikułu o tej samej nazwie, jakim w serialu z 1980 roku „poruszał się” Carl Sagan. W *Planetach* z kolei oglądamy między innymi sondę Messenger (badającą Merkurego) czy Galileo (zmierzającą w stronę Jowisza i jego księżyców). W eksponowanych w tym serialu komputerowych symulacjach łazik Curiosity wędrujący po powierzchni Marsa czy rosyjska sonda Wenera usytuowana w wenusjańskim pejzażu pełnią funkcję substytutów ludzkich postaci zintegrowanych z obrazami (pozaziemskiej) natury. Interpretacja ta znajduje potwierdzenie w często stosowanej w omawianych tu realizacjach strategii antropomorfizowania tego typu urządzeń. Twórcom *space docs* nie jest bowiem obca typowa dla filmów przyrodniczych metoda indywidualizowania i psychologizowania tego, co nie-ludzkie. W *wildlife films*, o czym pisze Derek Bousé, próby uczynienia świata przyrody zrozumiałym często wiążą się z poszukiwaniem analogii do ludzkiego życia, co włącza nie-ludzkie byty w spektrum moralnych kategorii i pozwala na określanie ich jako „dobrych, złych, życzliwych, okrutnych, hojnych, podłych i tak dalej. To, czy właściwe jest stosowanie takich pojęć do zwierząt, wydaje się mieć mniejsze znaczenie niż to, że oferują one widzom [...] wizję świata, w którym [...] każde indywidualne życie i śmierć mają znaczenie, powód do zaistnienia i wyjaśnienie, łatwe do ujęcia w znanych nam kategoriach”¹⁴. Podczas gdy w *wildlife films* przez proste analogie do ludzkiego doświadczenia i etyki prezentowane jest życie zwierząt, w filmach i serialach o kosmosie strategią tą objęte zostają wytwory techniki oraz kosmiczne obiekty, takie jak gwiazdy

Taka formuła filmu dokumentalnego nie jest nowa, ale Eleanor Louison słusznie zauważa, że jej renesans nastąpił na początku XXI wieku, kiedy realizacyjnym standardem stało się stosowanie w filmach przyrodniczych technologii HD, a wielkie sukcesy (także finansowe) zaczęły święcić filmy takie jak *Makrokosmos* (2001) czy *Marsz pingwinów* (2005). Zob. E. Louison, *Taking Spectacle Seriously: Wildlife Film and the Legacy of Natural History Display*, „Science in Contexts” 2018, nr 1, s. 16.

¹⁴ D. Bousé, op. cit., s. 152.

czy planety. Jedną z najbardziej znanych sekwencji serialu *Wszechświat* jest snuta przy melancholijnych dźwiękach muzyki Anże Rozmana opowieść o czerwonym karle Trappist-1, znacznie starszym i zimniejszym od Słońca, przedstawianym jako kosmiczny podróżnik, skazany na samotne obserwowanie z wolna zamierającego kosmosu. Warto także zwrócić uwagę na to, jak w serialu *Kosmos: możliwe światy* zaprezentowane zostają ostatnie chwile sondy Cassini, która po kilkunastu latach pełnienia swojej misji spłonęła w atmosferze Saturna. W długiej sekwencji zawartej w ósmym odcinku, złożonej z obrazów zarejestrowanych przez sondę oraz ujęć członków agencji NASA w nabożnym skupieniu oczekujących na finał misji, Cassini funkcjonuje jako pełnoprawny członek załogi, podmiot doświadczający przedśmiertnych wizji całej swojej egzystencji, żegnający się z przyjaciółmi.

Można oczywiście stwierdzić, że – podobnie jak w filmach przyrodniczych – takie strategie mają na celu uczynienie (wszech)świata zrozumiałym i możliwym do zamknięcia w ramach kategorii i doświadczeń już widzom i widzkom znanych. Sądzę jednak, że w *space docs* cel ten wiąże się z jeszcze innym dążeniem – z pragnieniem symbolicznego zaznaczenia ludzkiej obecności w przestrzeniach, do których człowiek jeszcze nie dotarł. Ujęcia ukazujące próbnik Huygens zanurzający się w atmosferze Tytana czy sondy Voyager mknące ku rubieżom Układu Słonecznego umacniają antropocentryczną perspektywę w postrzeganiu przestrzeni kosmicznej. Wnikając w pozaziemskie krajobrazy w taki sam sposób, w jaki ludzkie sylwetki wtapiają się w naturalny pejzaż w kadrach inspirowanych zachodnim malarstwem, sygnalizują one, że proces kolonizacji odległych światów już się rozpoczął. W ten sposób łączą się z zagadnieniem terraformowania, czyli działaniami, 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”¹⁵. W opinii Małgorzaty Sugiera, termin ten można traktować szerzej, jako praktyki kolonizatorów, którzy „przekształcają [...] cudze ziemie na obraz i podobieństwo tych terenów, z których sami pochodzą”¹⁶. Oznacza to, że terraformowanie

¹⁵ Ch. Pak, *Terraforming: Ecopolitical Transformations and Environmentalism in Science Fiction*, Liverpool 2016, s. 1.

¹⁶ M. Sugiera, *Kolonizacja jako terraformowanie: klątwa Argonautów w epoce antropocenów (ćwiczenia z lektury)*, „Postscriptum Polonistyczne” 2023, nr 2, s. 15.

obejmuje działania nie tylko z zakresu inżynierii planetarnej, lecz także kształtowania krajobrazu kulturowego. Filmy i seriale dokumentalne, w których ludzka sylwetka prezentowana jest jako małe na tle wodospadów, oceanów czy górskich szczytów, a wytwory ludzkiej techniki, takie jak kosmiczne sondy, wydają się nikłe i kruche w towarzystwie gazowych olbrzymów, swoją estetyką nawiązują wszak do wzniosłości, a jest to kategoria ustanawiająca jako swoje centrum ludzki podmiot skonfrontowany z ogromem natury, która może go przerażać, ale którą równocześnie jest w stanie objąć swym rozumem.

Kosmiczna wzniosłość. O estetyce *space docs*

Space documentaries potwierdzają intuicje tych badaczy astrokultury, którzy mówią, że mapowanie przestrzeni kosmicznej przez człowieka ma więcej wspólnego z geografią niż z kosmografią, nieustannie bowiem rzutujemy w kosmos jak najbardziej ziemskie idee, podziały, pojęcia i definicje¹⁷. Produkcja kosmicznych pejzaży w takich filmach i serialach podlega tym samym prawdom, które zdominowały zdjęcia z Teleskopu Kosmicznego Hubble’a i które obecnie są z powodzeniem implementowane do kreowania obrazów z Teleskopu Kosmicznego Jamesa Webba. Jednym z mniej znanych faktów dotyczących tych zdjęć jest to, że w swojej oryginalnej formie są one mało spektakularne i czarno-białe, a zanim zostaną opublikowane, podlegają skrupulatnemu opracowaniu (w tym pokolorowaniu) przez sztab specjalistów, którzy – jak tłumaczy Elizabeth Kessler – „dokonują przekładu danych na obrazy”¹⁸, podejmując przy tym szereg decyzji, uwzględniających zarówno (i po równo) kwestie naukowe, jak i estetyczne. Podobnie jak te fotografie, ujęcia prezentujące odległe planety i galaktyki w *space documentaries* są efektem pracy wyobraźni, a ich związek z twardymi danymi wydaje się stosunkowo luźny. Tendencję tę z zaskakującą precyzją przewidział Werner Herzog, który w zrealizowanej w 2005 roku na zlecenie agencji NASA *Odległej błękitnej planecie* zaprezentował tytułową planetę, ulokowaną gdzieś w Andromedzie, za pomocą podwodnych ujęć nakręconych na Antarktydzie. Niekonwencjonalny podtytuł filmu: *a science fiction fantasy* – „fantazja science fiction” – oddaje

¹⁷ Zob. D. Sage, *How Outer Space Made America. Geography, Organization and the Cosmic Sublime*, Farnham–Burlington 2014, s. 4.

¹⁸ E.A. Kessler, op. cit., s. 10.

charakter zarówno tego unikatowego, autorskiego *space documentary*¹⁹, jak i całego gatunku, w którym najnowsze osiągnięcia astrofizyki zostają zaprezentowane nie w formie twardych danych – któż bowiem byłby wówczas w stanie je zrozumieć? – lecz obrazów częściowo zmyślonych, tylko w pewnym stopniu zakorzenionych w faktach, w zasadniczej zaś mierze powielających konwencje i imaginaria już w kulturze funkcjonujące.

Szukając źródeł zaobserwowanych prawidłowości, Kessler powołuje się na mechanizmy związane z popularyzowaniem i upowszechnianiem nowej wiedzy, która przez szersze grupy odbiorców jest łatwiej absorbowana, jeśli zostanie wyrażona za pomocą obrazów już znanych, oswojonych²⁰. Spostrzeżenia te korespondują z uwagami Eleanor Louson, która stwierdza, że pejzażowe ujęcia dominujące w popularnonaukowych filmach i serialach kontynuują strategię od dawna obecną w ekspozycyjnych praktykach historii naturalnej. Zdaniem badaczki, strategia ta od wieków odgrywa kluczową rolę w afektywnej edukacji na temat świata przyrody, „oferując doświadczenie, które jest nie tylko dydaktyczne, lecz także emocjonalne”²¹. O ile jednak Louson preferuje kategorię spektakularności, o tyle tym, co szczególnie interesuje Kessler – i co zarazem stanowi powód tak częstych przywołań romantycznej tradycji pejzażowej nie tylko w *space documentaries*, lecz w całej astrokulturze – jest ewokowanie (kosmicznej) wzniosłości²².

Z tradycyjnym rozumieniem tej idei, wywiedzionym z myśli Edmunda Burke’a czy Immanuela Kanta, astrokulturę łączy przekonanie, że:

¹⁹ Więcej o unikatowym charakterze Herzogowskich *space docs* pisałam w: 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.

²⁰ Zob. E.A. Kessler, op. cit., s. 9.

²¹ Zob. E. Louson, op. cit., s. 20-21.

²² Wzniosłość – jako kategoria centralna w dzisiejszej astrokulturze – przejawia się w *space documentaries* na wiele różnych sposobów: obok wzniosłości związanej z obrazami przyrody, możemy mówić m.in. o wzniosłości kosmicznej oraz technologicznej. Z uwagi na złożoność i obszerność tego wątku, w niniejszym artykule przywołuję jedynie spostrzeżenia najistotniejsze z perspektywy poruszanych tu problemów badawczych. Więcej na ten temat piszę w artykule *Inne światy? Krajobrazy i kosmobrazy w serialu Planety (2019)*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2024, nr 25, s. 95-113.

Patrząc w kosmos, można pojąć nieskończoność, a także znikomość ludzkości na tle jego ogromu. Jednak [...] wzniosłość potwierdza [również – przyp. M.K-P.] potencjał ludzkiego umysłu, ponieważ pokazuje jego zdolność do pojmowania idei daleko wykraczających poza człowiecze ograniczenia percepcyjne. Obrazy Hubble’a wielokrotnie igrają z tą niepokojącą formułą, jednocześnie kwestionując i stając w obronie ludzkiej potęgi²³.

Akcent na kwestionowanie zdaje się padać wtedy, gdy twórcy tego typu przedstawień sięgają po europejską tradycję romantyczną, czego doskonałym przykładem są realizacje BBC, takie jak *Wszechświat*, w którego pierwszym odcinku narrator serii, Brian Cox, zostaje ukazany na szczycie góry w pozie nawiązującej do jednego z najsłynniejszych obrazów Caspara Davida Friedricha, *Wędrowca nad morzem mgły* (1818). Kadr ten nie zawiera co prawda charakterystycznego dla dzieł niemieckiego romantyka elementu tajemnicy – wiemy przecież, kim jest usytuowany na szczycie góry wędrowiec – niemniej jednak korzysta ze znanej z obrazów Friedricha strategii umieszczania w pejzażu ludzkiej postaci jako elementu „pośredniczącego między widzem a przyrodą”²⁴.

Zarówno w *space docs*, jak i w zdjęciach z kosmicznych teleskopów nawiązania tego typu pojawiają się w sposób świadomy, czego dowodzą wypowiedzi Howarda Bonda, jednego z członków Hubble Heritage Project, który w obrazach Friedricha widzi „analogię do tego, co można zobaczyć w astronomii”, do tych „ogromnych rzeczy dziejących się we wszechświecie, który najwyraźniej nie ma względu lub jest obojętny na nas, marnych ludzi”²⁵. Z drugiej strony to, że takie obrazy – szczególnie w amerykańskich *space docs* – „niosą ze sobą wspomnienie nocnych wypraw obserwacyjnych pośród wzniosłych górskich krajobrazów”²⁶ i przywołują koncepcję amerykańskiego pogranicza²⁷, wprowadza paradoks kluczowy dla zrozumienia roli, jaką kosmiczne pejzaże pełnią

²³ E.A. Kessler, op. cit., s. 17.

²⁴ G. Dufour-Kowalska, *Caspar David Friedrich. U źródeł wyobrażeń romantycznych*, tłum. M. Rostworowska, Kraków 2005, s. 53.

²⁵ Cyt. za: E.A. Kessler, op. cit., s. 54.

²⁶ Ibidem, s. 17.

²⁷ Z uwagi na ograniczone ramy artykułu pozostawiam w tym miejscu na marginesie niezwykle interesujący wątek szerzej rozumianej amerykańskiej sztuki kosmicznej, która inspirowała się m.in. XIX-wiecznym malarstwem krajobrazowym spod znaku Hudson River School. O związkach tych piszą inne badaczki, m.in. cytowane w niniejszym opracowaniu Elizabeth Kessler (2012) oraz Kornelia Boczkowska (2016).

w tym gatunku. Jak bowiem pisze Kessler, „choć wzniosłość kosmosu może grozić przytłoczeniem naszej wyobraźni, dzięki potędze zdumienia i rozumu możemy go poznać i pojąć”²⁸.

Nie oznacza to, że wszystkie *space docs* niosą dokładnie to samo przesłanie lub są realizowane w tym samym duchu. Decydującą rolę pełnią tutaj intencje podmiotów (współ)odpowiedzialnych za poszczególne realizacje. Jak pisze Daniel Sage, „dzięki kosmosowi możemy usytuować i umiejscawiać się na niezliczone nowe sposoby, aczkolwiek zwykle robimy to w imię wyraźnie określonych interesów”²⁹. *Space docs* odgrywają aktywną rolę w tym procesie. O ile jednak amerykańskie realizacje głównego nurtu *space documentaries* często prezentują wysiłek kolonizacji przestrzeni kosmicznej w duchu Widomego Przeznaczenia i – tak jak *Cosmos...* oraz jego kontynuacje, tzn. *Kosmos* i *Kosmos: możliwe światy* – korespondują z ideami astrofuturyzmu³⁰, o tyle brytyjskie produkcje, takie jak *Planety* czy *Wszechświat*, w znacznie bardziej pesymistycznym i deterministycznym duchu mówią o przyszłości ludzkiego gatunku. W obu przypadkach oglądamy na ekranie komputerowe symulacje przemian, jakie zachodziły i najprawdopodobniej będą zachodzić w ziemskim (i nie tylko, bo na przykład także w marsjańskim) środowisku – a zatem i pejzażu – w trakcie miliardów lat jego istnienia; w obu mówi się o nieuchronnym kresie życia na Ziemi. *Kosmos* rysuje jednak przed widzami i widzkami optymistyczną wizję postępu, który przy odrobinie dobrej woli pomoże nam w przyszłości znaleźć „drugą Ziemię”; tymczasem *Wszechświat* w symbolicznej opowieści o czerwonym karle Trappist-1 ukazuje wizję gasnących gwiazd i ostatecznej śmierci kosmosu, w którego chłodzie i ciemności skończą się historie wszelkich cywilizacji, łącznie z ludzką.

Kosmobrazy. O ścieżkach astrokultury

Sformułowana przez Alexandra C.T. Gepperta definicja określa astrokulturę jako „heterogeniczny zespół obrazów i artefaktów, mediów i praktyk, które mają na celu nadanie znaczenia przestrzeni kosmicznej, a jednocześnie

²⁸ E.A. Kessler, op. cit., s. 17.

²⁹ D. Sage, op. cit., s. 2.

³⁰ Zgodnie z astrofuturystyczną narracją wszystkie trudności i konflikty nękające ludzką cywilizację będzie można rozwiązać w przestrzeni kosmicznej, gdzie powstaną (prawie) idealne społeczeństwa przyszłości. Zob. D.W.D. Kilgore, *Astrofuturism. Science, Race, and Visions of Utopia in Space*, Philadelphia 2003, s. 2.

pobudzają zarówno indywidualną, jak i zbiorową wyobraźnię³¹. Przykład *space documentaries* pokazuje, że istotną rolę w tych procesach pełnią nie tylko kosmiczne, lecz także ziemskie pejzaże. W tym kontekście można sparafrazować myśl Martina Lefebvre'a, dotyczącą filmowych krajobrazów³²: w kosmicznych pejzażach nic nie jest oczywiste. Biorąc to pod uwagę, można zastanowić się, jakie możliwości w zakresie badania astrokultury oferuje namysł nad filmowymi oraz serialowymi krajobrazami – i vice versa.

Wśród problemów, którym warto przyrzeć się z perspektywy styku astrokultury i teorii filmowego pejzażu, chciałabym zwrócić szczególną uwagę na trzy, moim zdaniem w tej chwili najbardziej inspirujące. Pierwszym z nich jest sposób, w jaki kosmiczne pejzaże są kształtowane nie tylko przez malarskie i fotograficzne, lecz także przez filmowe tradycje. Badaczki i badacze związani z tym obszarem doskonale wiedzą, że „kolektywne wyobrażenia przestrzeni kosmicznej w znacznej mierze opierają się na sile zarówno fotograficznych, jak i filmowych obrazów”³³. W *space documentaries*, w których pejzaże funkcjonują na zasadzie Lefebvre'owskich krajobrazów autonomicznych³⁴, widoczne są inspiracje kinem science fiction, czego dowodzą wybrane kadry z *Wszechświata*, w czytelny sposób nawiązujące do serii *Gwiezdne wojny*, na przykład poprzez przywołanie frazy „Dawno temu w odległej galaktyce...”. Wyrażenie OGLE-2005-BLG-390Lb zapewne niewiele komukolwiek powie, za to alternatywna nazwa tej planety, chętnie stosowana przez agencję NASA i przywoływana w *space docs* – Hoth, wielu osobom od razu skojarzy się z lodowym światem, na którym Luke Skywalker w *Imperium kontratakuje* (reż. Irvin Kershner, 1980) musiał walczyć z potworem o nazwie wampa. Nie tylko ziemskie polityki i instytucje mapują przestrzeń kosmiczną; z powodzeniem robi to także popkultura. W związku z tym kino i media stanowią istotny punkt odniesienia dla badaczy i badaczek astrokultury, czego dowodzą między innymi prace Olivera Dunnetta i Kornelii Boczkowskiej. Pierwszy ze wspomnianych badaczy pokazuje, w jaki sposób realizowane w Dolinie Śmierci

³¹ A.C.T. Geppert, *European Astrofuturism, Cosmic Provincialism: Historicizing the Space Age*, [w:] *Imagining Outer Space. European Astroculture in the Twentieth Century*, ed. A.C.T. Geppert, New York 2012, s. 9.

³² Zob. M. Lefebvre, *Between setting and landscape in the cinema*, [w:] *Landscape and Film*, ed. idem, New York–London 2007, s. 19.

³³ A.C.T. Geppert, op. cit., s. 13.

³⁴ Zob. M. Lefebvre, op. cit., s. 28-30.

filmy, na przykład *Rocketship X-M* (reż. Kurt Neumann, 1950), czy *Robinson Crusoe on Mars* (reż. Byron Haskin, 1964) utrwały w zbiorowej wyobraźni wizję Marsa jako czerwonej pustyni³⁵. Z kolei polska badaczka ilustruje swoje tezy o radzieckim kosmicznym entuzjazmie lat 50. i 60. XX wieku przykładami z filmów takich jak *Planeta Burz* (reż. Pavel Klushantsev, 1962) czy *Mgławica Andromedy* (reż. Jewgienij Szerstobitow, 1967)³⁶. Wiele wskazuje na to, że tego typu realizacje nie tylko odzwierciedlają ducha czasów, w których powstały (np. astrofuturyzm doby kosmicznego wyścigu czy wątek militarnej astrokultury będący pokłosiem zimnej wojny), lecz także aktywnie kształtują zbiorowe wyobrażenia na temat przestrzeni kosmicznej. Prześledzenie tych zależności i wzajemnych wpływów – szczególnie w obszarze zaniedbanego dotąd pod tym względem kina dokumentalnego – może się okazać poznawczo owocne.

Kwestia ta wiąże się z kolejnym interesującym motywem, którym jest cyrkulacja (w różnych tekstach medialnych) pejzaży związanych z eksploracją kosmosu – zarówno tych ziemskich, takich jak widoki obiektów startowych uwiecznione w archiwaliach agencji NASA, jak i tych generowanych w oparciu o dane przesyłane przez teleskopy Hubble’a czy Webba. Badania z tym związane powinny objąć rozległy obszar rozciągający się pomiędzy gatunkowymi hybrydami takimi jak miniserial Netflixa *Our Universe* (2022), w którym konwencje filmu przyrodniczego spotykają się z konwencjami *space documentaries*, po fabularne realizacje głównego nurtu, takie jak *Interstellar* (2014) Christophera Nolana, z zawartą w nim wizją czarnej dziury inspirowaną trendami najnowszej astrokultury.

Szczególnie użyteczną kategorią może się okazać w tym kontekście pojęcie kosmobrazu, sformułowane przez Alice Gorman. Zdaniem badaczki:

Miejsca związane z eksploracją kosmosu tworzą trójpoziomowy, wertykalnie zorientowany pejzaż, poczynawszy od zaprojektowanych na Ziemi kosmicznych krajobrazów (obiekty startowe, stacje śledzenia lotów itd.), przez [...] krajobrazy ziemskiej orbity i powierzchni ciał niebieskich (satelity, części rakiet, lądowniki,

³⁵ Zob. O. Dunnett, *The Spaces of Outer Space*, [w:] *The Routledge Handbook of Social Studies of Outer Space*, ed. J.F. Salazar, A. Gorman, London–New York 2023, s. 86.

³⁶ Zob. K. Boczkowska, *The impact of American and Russian cosmism on the representation of space exploration in 20th century American and Soviet space art*, Poznań 2016, s. 87.

szczątki), aż po tereny rozciągające się poza Układem Słonecznym, gdzie dotarły jak dotąd tylko sondy Voyager³⁷.

Z takim właśnie, trójpoziomym, wertykalnie zorientowanym pejzażem spotykamy się nie tylko w *space documentaries*, lecz także w filmach i seriach fabularnych, których tematem jest eksploracja przestrzeni kosmicznej. Zarówno w *Planetach* wyprodukowanych przez BBC, jak i w popularnym amerykańskim serialu platformy Apple TV+ *For All Mankind* (2019-) znajdziemy zatem zaaranżowane w bardzo podobny sposób ujęcia startujących rakiet czy pojazdów kosmicznych opuszczających ziemską orbitę. W obu tych realizacjach cytowane są też archiwalne filmy agencji NASA, co ma, rzecz jasna, istotne ideologiczne, polityczne i kulturowe implikacje. Choć w zrealizowanym w 1999 roku przez stację BBC serialu *Planety* (prekursorze współczesnej serii o tym samym tytule) wykorzystano sporo archiwaliów związanych z radzieckimi misjami kosmicznymi, a nakręcony przez tę samą stację *Wszechświat* bazuje na materiałach pozyskanych między innymi od Europejskiej Agencji Kosmicznej, to funkcjonujące w kulturze głównego nurtu kosmobrazy są konstruowane w cieniu wielkiego błękitnego logo NASA. Zasadniczo koresponduje to z tezami Daniela Sage'a, który w swojej książce pokazuje, w jaki sposób idea kosmicznej wzniosłości została wykorzystana jako element strategii budowania geopolitycznej potęgi USA³⁸.

To, że astrokultura została zdominowana przez amerykańską narrację kosmiczną, nie przekreśla jednak możliwości poszukiwania narracji mniej rozpowszechnionych, o lokalnym lub alternatywnym charakterze. W tym kontekście warto przyglądać się nie tylko realizacjom takich nurtów jak afrofuturyzm (reprezentowany na przykład przez *Afronauts*, reż. Nuotama Bodomo, Frances Bodomo, 2014) lub poszczególnym kinematografiom narodowym (na gruncie polskim mogłyby to być między innymi filmy Piotra Szulkina, takie jak *Ga ga. Chwała bohaterom* [1985] czy *Wojna światów – następne stulecie* [1981]), lecz także przestrzeniom, w których *space documentaries* często są wyświetlane, a nawet z myślą o których niekiedy powstają. Jednym z takich miejsc jest Planetarium Śląskie w Chorzowie, w którym astrokulturowa narracja została obudowana lokalnym kontekstem: każdy

³⁷ A. Gorman, *The cultural landscape of interplanetary space*, „Journal of Social Archaeology” 2005, nr 1, s. 88.

³⁸ Zob. D. Sage, op. cit.

z seansów odbywających się w głównej sali projekcyjnej rozpoczyna się bowiem od zaprezentowania rekonstrukcji panoramy regionu z lat 50. XX wieku. Funkcja planetarium jest dwojaka: z jednej strony koncentruje ono uwagę na śląskiej topografii, z drugiej – służy podziwianiu wszechświata w makroskali. Oglądanie kosmosu z miejsca o konkretnej historii i tradycji skłania do refleksji na temat powiązań tego, co w pejzażu lokalne, z tym, co w nim (ponad)globalne. Co więcej, miejsca tego typu – wyposażone w coraz bardziej zaawansowaną aparaturę – pozwalają na oglądanie astronomicznych fenomenów nie tylko z geocentrycznej, lecz także z allocentrycznej perspektywy. Walory tego podejścia zostały już dostrzeżone w sektorze edukacji³⁹ i z pewnością powinny zostać poddane kulturoznawczej refleksji, z uwagi na swój potencjał uruchomienia zmiany w postrzeganiu wszechświata jako miejsca, w którym Ziemia bynajmniej nie znajduje się w (symbolicznym) centrum, lecz raczej jest tytułową „błękitną kropką” ze zdjęcia wykonanego w 1990 roku przez sondę Voyager 1 zza orbity Plutona – ledwo widocznym, odsuniętym od centrum kadru jasnym punktem zanurzonym w słonecznych promieniach.

Zakończenie

Fenomen zdjęć takich jak *Niebieska kulka* (1972)⁴⁰ czy *Błękitna kropka* (1990) prowokuje do ponownego spojrzenia na wszelkie pejzażowe tradycje oraz ich związek ze współczesną kulturą audiowizualną. Fotografie te wpłynęły wszak na nasze postrzeganie Ziemi na tle kosmicznych krajobrazów, przyczyniły się do utrwalenia w kulturze opisywanego przez Denisa Cosgrove’a modelu naszej planety jako „wirtualnego globu”⁴¹, a także pozostawiły trwałe ślady w filmowych i serialowych reprezentacjach wszechświata.

Space documentaries, które składają się w większości z ujęć pejzażowych, w dobitny sposób pokazują, że pomimo rozwoju technologicznych możliwości związanych zarówno z obserwowaniem kosmosu, jak i z tworzeniem komputerowych symulacji astronomicznych fenomenów, kultura wizualna wciąż produkuje kosmobrazy w oparciu o tradycje spektakularności i wzniosłości.

³⁹ Zob. P. Chasteney, *From Geocentrism to Allocentrism: Teaching the Phases of the Moon in a Digital Full-Dome Planetarium*, „Research in Science Education” 2016, nr 46, s. 43-77.

⁴⁰ W ciekawy sposób analizowany przez Nicholasa Mirzoeffa, *Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba, Kraków–Warszawa 2016, s. 17-25.

⁴¹ Zob. D. Cosgrove, *Apollo’s Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in Western Imagination*, Baltimore–London 2001, s. 262-263.

Z jednej strony zatem realizacje tego gatunku – bez względu na to, czy powstają z pobudek komercyjnych, czy przyświeca im idea *edutainmentu*, czy też może są dziełami w pełni autorskimi – kontynuują strategię instytucji takich jak muzea historii naturalnej czy planetaria, których celem jest uatrakcyjnienie nauki i ułatwienie jej przyswojenia przez masową widownię, z drugiej natomiast nieustannie reprodukują antropocentryczną perspektywę i typową dla estetyki wzniosłości tendencję do oscylowania między kwestionowaniem i potwierdzaniem potęgi ludzkiego umysłu.

W ten sposób *space docs* odzwierciedlają cechy całej współczesnej astrokultury, w której po zakończeniu zimnej wojny astromilitarne motywy zostały zasadniczo zredukowane, a perspektywa ekologicznej katastrofy, mogącej niebawem spotkać Ziemię, stymuluje powrót astrofuturystycznych (choć, rzecz jasna, zmodyfikowanych we współczesnym duchu) tęsknot i pragnień. Badania ukierunkowane na filmowe krajobrazy i kosmobrazy mogą w znacznym stopniu przyczynić się do wzbogacenia tych refleksji o spostrzeżenia na temat wzajemnych relacji zachodzących między kulturą audiowizualną a zbiorowymi kosmicznymi imaginariami. Skoro bowiem właśnie kino i fotografia w największym stopniu kształtują nasze wyobrażenia o przestrzeni kosmicznej, być może to one stanowią również drogę do pełniejszego poznania astrokultury oraz „wirtualnego globu”, na którego powierzchni jest ona produkowana.

Bibliografia

- Altman Rick, *Gatunki filmowe*, tłum. M. Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- Boczkowska Kornelia, *The impact of American and Russian cosmism on the representation of space exploration in 20th century American and Soviet space art*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.
- Bousé Derek, *Wildlife Films*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2000.
- Carrère Emmanuel, *Werner Herzog – twórca Woyzecka*, tłum. I. Dembowski, [w:] *Werner Herzog*, red. B. Zmudziński, P.C. Seel, Secesja, Goethe-Institut, Kraków 1994.
- Chasteney Pierre, *From Geocentrism to Allocentrism: Teaching the Phases of the Moon in a Digital Full-Dome Planetarium*, „Research in Science Education” 2016, nr 4, s. 43-77.
- Cosgrove Denis, *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in Western Imagination*, The John Hopkins University Press, Baltimore–London 2001.
- Dufour-Kowalska Gabrielle, *Caspar David Friedrich. U źródeł wyobrażeń romantycznych*, tłum. M. Rostworowska, Lexis, Kraków 2005.
- Dunnett Oliver, *The Spaces of Outer Space*, [w:] *The Routledge Handbook of Social Studies of Outer Space*, ed. J.F. Salazar, A. Gorman, Routledge, London–New York 2023.

- Furuhata Yuriko, *Returning to actuality: fûkeiron and the landscape film*, „Screen” 2007, nr 1, vol. 48, nr 3, s. 345-362.
- Geppert Alexander C.T., *European Astrofuturism, Cosmic Provincialism: Historicizing the Space Age*, [w:] *Imagining Outer Space. European Astroculture in the Twentieth Century*, ed. idem, Palgrave Macmillan, New York 2012.
- Gorman Alice, *The cultural landscape of interplanetary space*, „Journal of Social Archaeology” 2005, nr 1, s. 85-107.
- Helphand Kenneth I., *Landscape Films*, „Landscape Journal” 1986, nr 1, s. 345-362.
- Kempna-Pieniążek Magdalena, *Inne światy? Krajobrazy i kosmobrazy w serialu „Planety”* (2019), „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2024, nr 25, s. 95-113.
- Kempna-Pieniążek Magdalena, *Zamknięci w nieskończonej otchłani. Przestrzeń kosmiczna (i jej poetyka) w filmach dokumentalnych Wernera Herzoga*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2022, nr 21, s. 117-133.
- Kessler Elizabeth A., *Picturing the Cosmos. Hubble Space Telescope Images and the Astronomical Sublime*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2012.
- Kilgore De Witt Douglas, *Astrofuturism. Science, Race, and Visions of Utopia in Space*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2003.
- Lefebvre Martin, *Between setting and landscape in the cinema*, [w:] *Landscape and Film*, ed. idem, Routledge, New York-London 2007.
- Louson Eleanor, *Taking Spectacle Seriously: Wildlife Film and the Legacy of Natural History Display*, „Science in Contexts” 2018, nr 1, s. 15-38.
- Mirzoeff Nicholas, *Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba, Wydawnictwo Karakter, Kraków-Warszawa 2016.
- Pak Chris, *Terraforming: Ecopolitical Transformations and Environmentalism in Science Fiction*, Liverpool University Press, Liverpool 2016.
- Sage Daniel, *How Outer Space Made America. Geography, Organization and the Cosmic Sublime*, Ashgate, Farnham –Burlington 2014.
- Sugiera Małgorzata, *Kolonizacja jako terraformowanie: kłątwa Argonautów w epoce antropocenu (ćwiczenia z lektury)*, „Postscriptum Polonistyczne” 2023, nr 2, s. 89-104.
- Tudor Andrew, *Metoda krytyczna. Autorzy i gatunki*, tłum. J. Mach, „Kino” 1976, nr 3, s. 28-32.

Źródła internetowe

- Xavier Zachary, *What is a Landscape Film?*, <https://www.zacharyxavier.com/landscape-films/> (dostęp 3.12.2023).

Kosmiczne krajobrazy. *Space documentaries* jako filmy/seriale pejzażowe

Tematem artykułu jest rola krajobrazów ziemskich i pozaziemskich w filmach dokumentalnych o kosmosie. W pierwszej części tekstu, odwołując się do definicji filmu krajobrazowego autorstwa Emmanuela Carrère’a, autorka ukazuje możliwości interpretacyjne, jakie daje powiązanie refleksji nad *space documentaries* z rozważaniami na temat natury filmowych i serialowych krajobrazów. Następnie, czerpiąc z prac Elizabeth Kessler oraz innych badaczy, omawia relację filmów dokumentalnych o kosmosie z kategorią kosmicznej wzniosłości. Ostatnia część artykułu ma charakter eksploracyjny. Autorka

wskazuje obszary, w których badania nad filmowym krajobrazem mogą owocnie łączyć się z badaniami nad astrokulturą rozumianą zgodnie z koncepcją Alexandra C.T. Gepperta.

Słowa kluczowe: space documentaries, pejzaż kosmiczny, kosmiczna wzniosłość, krajobraz w filmie

Spacescapes. Space Documentaries as Landscape Films/Series

The subject of the article is the role of terrestrial and extraterrestrial landscapes in space documentaries. In the first part of the text, following Emmanuel Carrère's definition of the landscape film, the author shows the interpretive possibilities offered by linking reflections on space documentaries with reflections on the nature of cinematic and serial landscapes. Then, drawing on the work of Elizabeth Kessler and other scholars, she discusses the relationship of space documentaries to the category of the cosmic sublime. The final part of the article is exploratory. The author identifies areas where the study of the cinematic landscape can fruitfully merge with the study of astroculture as understood by Alexander C.T. Geppert.

Keywords: space documentaries, spacescape, cosmic sublime, landscape in film

Data przesłania tekstu: 22.10.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 20.01.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 28.01.2025

