

„Kwartalnik Filmowy” nr 122 (2023)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.1594>  
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

**Małgorzata Radkiewicz**  
Uniwersytet Jagielloński  
<https://orcid.org/0000-0001-6387-0810>

# Filmowe krajobrazy epoki antropocenu: eksploracja, eksploatacja, trwanie

**Słowa kluczowe:**  
posthumanizm;  
krajobraz;  
ruiny;  
podmiotowość relacyjna

## Abstrakt

Autorka dokonuje problematyzacji krajobrazu w kinie współczesnym w kategoriach eksploracji, eksploatacji i trwania, zdefiniowanych z perspektywy posthumanistycznej i postkolonialnej. Przywołane pojęcia pozwalają odnieść się do różnych relacji między krajobrazem a ludzkimi i nie-ludzkimi podmiotami/aktorami, z uwzględnieniem odmiennych sposobów (współ)działania i (współ)odczuwania, analizowanych przez Rosi Braidotti, Ann Laure Stoler i badaczy antropocenu. Joanny Żylińskiej koncepcja fotografii „po człowieku” umożliwi natomiast wyjście w analizie obrazów filmowych poza perspektywę ludzkich doświadczeń i działań oraz skupienie się na dynamice i rytmie egzystencji samego krajobrazu. Wybrane przykłady filmowe pokazują, że w kinie współczesnym krajobraz jest ukazywany jako zjawisko polisensoryczne, różnorodnie oddziałujące na postacie i wpływające na ich relacje ze światem zewnętrznym.

W refleksji postkolonialnej i posthumanistycznej oraz w badaniach poświęconych antropoceniowi dokonuje się problematykacji krajobrazu w kontekście różnorodnych działań człowieka i ich skutków o najczęściej nieodwracalnym, destrukcyjnym charakterze. Analizując kondycję krajobrazu w dobie zmian klimatycznych, degradację środowiska i lokalne katastrofy ekologiczne, rewiduje się ludzkie postawy i poglądy, co przekłada się także na obrazy filmowe. Te z kolei ujawniają, że wąsko pojmowane „bycie w krajobrazie” trzeba potraktować znacznie szerzej, jako wieloaspektowy proces polegający na *zanurzaniu się w nim*<sup>1</sup>. Oznacza to konieczność uwzględnienia złożoności relacji z krajobrazem, jego specyfiki, sprawczości oraz oddziaływania na ludzkie i nie-ludzkie podmioty. Aby dokonać analizy filmów wprowadzających tego rodzaju perspektywę, należałoby sięgnąć po pojęcia na tyle szerokie, by objęły różnorodność i wielokierunkowość zarówno działań w krajobrazie, jak i jego samego. Wydaje się, że odpowiednio pojemnymi terminami, dającymi się zastosować w omówieniu obrazów filmowych, są eksploracja, eksploatacja i trwanie, zwłaszcza jeśli zdefiniuje się je w kluczu posthumanistycznym lub /i postkolonialnym.

Pojęcie eksploracji wiąże się z postawą poznawczą, z przemierzaniem, a często także z mapowaniem i opisywaniem krajobrazów, ich oglądem, kontemplacją oraz formami obrazowania. Jeśli na zakres odkrywczej i okulocentrycznej eksploracji spojrzeć z perspektywy badań nad posthumanistycznym podmiotem relacyjnym, to okaże się, że poznawanie krajobrazów musi obejmować różne formy (współ)działania i (współ)odczuwania. Przy czym relacyjność oznacza tu wielorakie powiązania z *pozaludzkimi, postludzkimi i nieludzkimi siłami*<sup>2</sup>. Związki te, jak podkreśla Rosi Braidotti, wyrażają naszą zależność od środowiska naturalnego w najszerszym tego słowa znaczeniu – w skali indywidualnej (cielesną, psychiczną, duchową) lub zbiorowej (gospodarczą, geopolityczną, kulturową). Wśród tych złożonych powiązań badacze *głębokiego czasu planetarnych problemów*<sup>3</sup>, jak określa się geologiczną epokę antropocenu, dostrzegają krótko- i długoterminowe procesy eksploatacji. Wyróżnia je intensywność i często niekontrolowany zakres wpływów na stan oraz kształt krajobrazu. Czy to w ujęciu historycznym, czy współczesnym, kategoria eksploatacji obejmuje wydobycie złóż naturalnych, ekspansywną zabudowę związaną z urbanizacją, industrializacją oraz rozwijaniem sieci komunikacyjnych. W badaniach postkolonialnych szczególny nacisk kładzie się na eksploatację ziemi, przy czym wiąże się ją z degradacją kulturową i społeczną kolonizowanych obszarów oraz zamieszkujących je grup. Przykładem może być refleksja na temat podboju Ameryki Północnej, w której podkreśla się, że krajobraz kontynentu – przez jego definiowanie i obrazowanie w sztuce – był narzędziem ułatwiającym kontrolę nad zawłaszczaną ziemią i naturalizującym kolonialną hegemonię<sup>4</sup>. Podobne stanowisko przyjmuje Ann Laura Stoler<sup>5</sup> dokonująca radykalnego rozrachunku z imperialnymi formami eksploatacji w Azji, Afryce i na Karaibach. Co ciekawe, opisując je w kategoriach rujnacji, podkreśla, że tego rodzaju proces modyfikowania ziem dotykał w równej mierze środowisko ludzkie i nie-ludzkie, przyczyniając się do ich zniszczenia, rozpadu lub zniekształceń.

Trwanie natomiast jest kategorią, która pozwala wyjść poza perspektywę ludzkich doświadczeń i działań, by skupić się na dynamice oraz rytmie egzysten-

cji samego krajobrazu, nawet jeśli niepozbawionego śladów ingerencji. Myślenie to wpisuje się w nurt posthumanistyczny, odchodzący od *pojęcia świata istniejącego jakoby dla człowieka i w harmonii z nim*<sup>6</sup>. Taka wizja zakłada zmianę w postrzeganiu samego człowieka, który jak zaznacza Joanna Żylińska, jawi się jako *jeden z wielu przejściowych gatunków funkcjonujący w sieci dynamicznych relacji z innymi nie-ludzkimi bytami i procesami geo- i biosfery*<sup>7</sup>. Uwidocznienie tych sieci, wielości bytów i procesów wymaga zmiany sposobu myślenia o reprezentacji i przekształcenia jej tak, by istota ludzka nie zajmowała już w niej centralnej pozycji „osi wszechświata”<sup>8</sup>. W kontekście postrzegania i ukazywania krajobrazu istotna jest uwaga Żylińskiej w odniesieniu do fotografii, że tworzenie obrazów „po człowieku” nie dotyczy jedynie wizji jego zniknięcia w przyszłości. Oznacza bowiem konieczność wyobrażenia sobie i wizualizacji tego odejścia już teraz, co wymusza zmianę konwencji i poetyk obrazowania.

W filmach zrealizowanych w realiach antropocenu przełomu drugiej i trzeciej dekady XXI w. wątki dotyczące eksploracji krajobrazu przez człowieka splatają się z motywami eksploatacji oraz trwania – pomimo ludzkich działań lub wbrew nim. Konstrukcje tych opowieści korespondują z założeniem badawczy, że krajobraz powinien być ujmowany jako coś więcej niż tylko *przestrzeń wzrokowego postrzegania*<sup>9</sup>, gdyż jest on zjawiskiem polisensorycznym. Oznacza to, że w budowaniu rzeczywistości filmowej jest konieczne uwzględnienie wielozmysłowych doznań bohaterów, wykraczających poza wrażenia okulocentryczne oraz związanych ze strukturą krajobrazu i jego warunkami. Różne rodzaje podłoża, roślinności, zapachów, skala temperatur czy stopień oświetlenia wymuszają na postaciach zaangażowanie różnych zmysłów, decydując o ich *wniknięciu w krajobraz*<sup>10</sup>. Polisensoryczność określa postawę kobiet eksplorujących krajobrazy górskie i morskie w filmach *Infinite Storm* (reż. Małgorzata Szumowska, 2020), *Splendid Isolation* (reż. Urszula Antoniak, 2022), *Jak nigdy* (*Plus que jamais*, reż. Emily Atef, 2022). Także obrazy eksploatacji wydobywczej lub agrarnej w *Limbo* (reż. Ivan Sen, 2023) czy w *Alcarràs* (reż. Carla Simón, 2022) wskazują na inne niż techniczne i ekonomiczne aspekty ukazanych przedsięwzięć. Ujawniają natomiast ich namacalne skutki, wyczuwane w jakości gleby, powietrza, wody, a także na powierzchni i w fakturze skalistej przestrzeni. Wielozmysłowa percepcja amerykańskiej przyrody cechuje bohaterów *Pierwszej krowy* (*First Cow*, reż. Kelly Reichardt, 2019) doświadczających trwania krajobrazów pomimo ekspansywnej polityki osadniczej.

We wszystkich wymienionych realizacjach na pierwszym planie pozostają różnorodne ludzkie działania wobec krajobrazów. Aktywność tych ostatnich ujawnia się w sytuacjach wymagających od człowieka interakcji lub uzmysłowienia sobie ich istnienia. Dlatego też, analizując konflikty fabularne i postacie, warto powtórzyć pytania, które zadał Piotr Schollenberger w tekście poświęconym dekonstrukcji krajobrazu<sup>11</sup>. Wychodząc od tez Williama J. T. Mitchella dotyczących „krajobraz(-owania)” jako medium i zapośredniczonego kulturowo sposobu działania, zasugerował, by odwrócić perspektywę i zastanowić się nad tym, *co krajobraz „robi” z nami? Jeśli krajobraz jest działalnością, to jak on działa na nas?*<sup>12</sup>. Zaproponowane ujęcie pozwala uwzględnić sprawczość krajobrazu i podkreślić, że jako ludzkie podmioty jesteśmy w niego wpisani, jeszcze zanim

zaczniemy go kształtować i obrazować zgodnie z przyjętymi wzorcami kulturowymi, estetycznymi czy ideologicznymi. W efekcie staną się widoczne dwa aspekty filmowania krajobrazów – ludzkocentryczny, związany z pokazywaniem obecności oraz przeszłych i obecnych działań postaci, a także posthumanistyczny, zwracający uwagę na ich cechy oraz intensywność oddziaływania na zanurzające się w nich postacie.

## W relacjach z ucieleśnionym krajobrazem

Zakres poznawczej, badawczej czy kontemplacyjnej eksploracji krajobrazu zmienia się, gdy przyjmiemy założenie o towarzyszącym jej *doświadczeniu głębi*<sup>13</sup>, wynikające z przekonania, że *nigdy tak naprawdę nie znajdujemy się przed nim, a zawsze już w nim jesteśmy*<sup>14</sup>. Konstrukcja filmów *Infinite Storm* i *Splendid Isolation* opiera się na wyeksponowaniu tego rodzaju głębi przez osadzenie postaci w krajobrazach równocześnie przez nie odkrywanych, postrzeganych i odczuwanych. Górskie plenery u Szumowskiej i nadmorskie u Antoniak są źródłem różnorodnych wrażeń i bodźców określających zakres działania, nastrój i typ emocji bohaterów oraz bohaterów. Przebieg wydarzeń uświadamia – i postaciom diegetycznym, i widzom – że, jak zauważa Barbara Frydryczak, wszystko, co dzieje się w krajobrazie, *o nim faktycznie stanowi, lokując nas w nim samym*<sup>15</sup>.

Skalisty i zamglony krajobraz Gór Białych w paśmie Appalachów jest w filmie Szumowskiej źródłem szczególnego doświadczenia, którego intensywności potrzebuje Pam (Naomi Watts), aby zachować wiarę w sens egzystencji po utracie dzieci. Jak przyznaje: *W każdym razie to tańsze niż terapia, a góry zawsze słuchają; nigdy nie odpowiadają*<sup>16</sup>. Jej wyjście na Górę Waszyngtona ma formę rozbudowanego rytuału, obejmującego dobór odzieży, przygotowanie posiłku, gorącego napoju w termosie, zgłoszenie wyjścia znajomym, oznaczenie samochodu pozostawionego na parkingu. Każda z drobnych czynności potwierdza jej profesjonalizm jako wspinającej się kobiety i ratowniczkii, która z pokorą podporządkowuje się wymogom górskiego żywiołu. Z jego siły zdaje sobie sprawę John (Billy Howle), który próbuje wykorzystać Pam do samouniżenia w trakcie wyprawy bez żadnego sprzętu, odpowiednich butów i zabezpieczeń. Kobieta odnajduje go w momencie, gdy jest już bliski zamarznięcia, gotów do końca wytrwać w swoim postanowieniu. Mimo oporów mężczyzny Pam zmusza go do wspólnego zejścia, zmagając się z coraz trudniejszymi warunkami pogodowymi, które czynią z Góry Waszyngtona jeden z najmniej przyjaznych terenów dla wspinaczy. Podkreślała to indiańska nazwa, Agiocochook, czyli Dom Wielkiego Ducha, odwołująca się do cech krajobrazowych i atmosferycznych odkrytego skalistego szczytu – wietrznego, często ukrytego w gęstej mgłę, jednocześnie niedostępnego i mistycznego.

Paradoksalnie, dbająca o procedury Pam i łamiący je z premedytacją John doświadczają w górskim plenerze podobnych, mocnych przeżyć, wynikających z balansowania między sferą życia i śmierci. Eksploracja górskiego krajobrazu to dla każdej z postaci sposób, aby albo całkowicie się zagubić, albo ponownie odnaleźć i uporać ze stratą. Odzwierciedlają to panoramiczne ujęcia, w których

samotne sylwetki kobiety i mężczyzny całkowicie zlewają się z otoczeniem. W takich chwilach stają się oni integralną częścią wielozmysłowo doświadczanego i przeżywanego *krajobrazu ucieleśnionego*<sup>17</sup> – afirmującego albo unicestwiającego ludzki podmiot.

W historii bohaterów *Infinite Storm* Góra Waszyngtona pełni funkcję przestrzeni, która nie pozwala na proste bycie w krajobrazie, lecz wymusza zanurzenie się w nim i podporządkowanie jego charakterowi. Fabuła filmu, odtwarzająca kolejne etapy rzeczywistej, samodzielnej ekspedycji Pam Bales z 2010 r. i przeprowadzonej przez nią desperackiej akcji ratowniczej, skupia się na fizycznej, psychicznej i emocjonalnej interakcji postaci z krajobrazem i wszystkimi jego elementami, wzajemnie się przenikającymi i oddziałującymi na siebie. Tego rodzaju relacja wiąże się także z głębokim poczuciem jedności z otoczeniem i wrażliwością na to, co w krajobrazie trwałe lub zmienne, poruszające, zapadające w pamięć.

Wykorzystanie wątku ucieleśnionego krajobrazu w filmie *Splendid Isolation*<sup>18</sup> pozwala wpisać historię zmagającej się z chorobą Anny (Anneke Sluifers) oraz opiekującej się nią Hannah (Khadija El Kharraz Alami) w przestrzeń opustoszałej wyspy. Wraz z rozwojem wydarzeń ich odczucia i doświadczenia coraz mocniej korespondują z uwarunkowaniami geograficznymi i atmosferycznymi w miejscu tymczasowego zamieszkania. Powiązania między postaciami a otoczeniem podkreśla scena otwierająca film, ukazująca leżące na plaży nieruchome ciało kobiety, rytmicznie zalewane przez fale. Dopiero po chwili okazuje się, że nie jest to obraz umarłej Anny (ani futurospekcja), a jedynie rejestracja odgrywanej pozy, wyrażającej doznania związane ze stanem zdrowia i wymuszoną izolacją. Antoniak przyznała, że początkowo chciała wykorzystała scenę wyspy do nakręcenia thrillera. Wybuch pandemii COVID-19, jej drastyczne skutki i związane z nimi obostrzenia spowodowały jednak, że pierwotny pomysł ewoluował<sup>19</sup>. W efekcie powstał intymny dramat o obcowaniu z chorobą i ze śmiercią w scenarii wietrznego i pochmurnego krajobrazu, wyostrażającego wrażliwość na ludzkie i nie-ludzkie cykle życia oraz towarzyszące im procesy biologiczne. Swoją walkę o przetrwanie toczą zarówno rośliny i zwierzęta na wydmach, jak i kobiety we wnętrzu szklano-betonowego domu.

„Szlachetna izolacja”, podkreślona w tytule filmu, okazuje się stanem zintensyfikowanego (współ)odczuwania i (współ)egzystencji Anny, Hannah oraz innych bytów w odseparowanej przestrzeni, determinującej wszelką aktywność – od mobilności po rytm osiadłego życia. Antoniak łączy narrację chorobową z krajobrazową, ukazując indywidualne doznania cierpiącej i stopniowo tracącej siły Anny jako jeden z elementów sieci zmysłowych relacji, w które wchodzi bohaterka. Wyznaczają je: druga osoba – przyjaciółka i opiekunka, mury domu, nadmorski piasek i woda, pusty horyzont i widoki nieba, odbijające się w ogromnych oknach. Doświadczenie choroby zdaje się uwrażliwiać na fizyczny i biologiczny wymiar egzystencji, co podkreśla konsekwentna poetyka obrazowania – długie ujęcia nadmorskich plenerów i kolorystyka przypominająca malarstwo niderlandzkie. Życie Anny na wyspie, zrytmizowane przez dawki lekarstw i fale osłabienia, nabiera płynności w porządku nie-ludzkim, w odniesieniu do pory dnia, stanów pogody, cyklu wegetacyjnego oraz innych elementów krajobrazu i dominujących w nim żywołów. Wpisanie losów bohaterki *Splendid Isolation* w krajobraz odpowiada

posthumanistycznemu założeniu, że *ludzki organizm to byt pośredni i przejściowy, podłączony do najróżniejszych źródeł i sił*<sup>20</sup>. Zanurzenie podmiotu w środowisku czyni go *bytem skończonym i zarazem kolektywnym*<sup>21</sup> i, jak pokazuje film Antoniak, mogącym stać się integralnym elementem krajobrazowej całości.

W *Spendid Isolation* płynne połączenie ludzkich i nie-ludzkich wymiarów rzeczywistości podkreślają przesycane światłem lub tonące w mroku zdjęcia wybrzeża autorstwa Myrthe Mosterman. Towarzyszą im dźwięki barokowych utworów, zmontowane przez Milenię Fiedler, wzmacniające wizualne doznania. Intensyfikowane środkami filmowymi zanurzenie śmiertelnie chorej bohaterki w krajobrazie można interpretować w duchu posthumanistycznych refleksji na temat postaw wobec śmierci. Braidotti sugeruje, by odrzucić *metafizykę skończoności*<sup>22</sup> z jej wąskim pojmowaniem granic życia i zaakceptować fakt, że toczy się ono dalej po człowieku, bez *mojego bycia-tu*<sup>23</sup>, a nawet bez żadnej istoty ludzkiej w jego centrum. W przyjęciu podobnej perspektywy może pomóc wielozmysłowe, interakcyjne funkcjonowanie w krajobrazie, zwłaszcza jeśli prowadzi do określającej naszą egzystencję świadomości *przejściowego charakteru wszystkiego, co żywe*<sup>24</sup>.

Bohaterki Antoniak zamieszkują samotnie na wyspie, podczas gdy nieuleczalnie chora Hélène (Vicky Krieps) z filmu Emily Atef *Jak nigdy* wyjeżdża na norweskie wybrzeże, które poznaje najpierw za pośrednictwem fotografii zamieszczanych przez nieznanego mężczyznę na blogu. Atef również buduje narrację o chorobie w krajobrazie określającym nastrój, a także stan fizyczny stopniowo zanurzającej się w nim bohaterki. Kobieta wybiera samotne życie z dala od domu, pozostawiając we Francji męża, matkę i przyjaciół, którzy okazując jej troskę, włączają ją w ramy dyskursu medycznego. Alternatywą dla egzystencji wyznaczonej przez kolejne etapy diagnozowania, leczenia i oczekiwania na ewentualny przeszczep płuc jest wyjazd i bezpośredni kontakt z naturą. W scenerii słabo zaludnionych fiordów Hélène zyskuje szansę, by równocześnie eksplorować krajobraz i własne ja, zarówno w wymiarze cielesnym (zmagania z nasilającymi się atakami duszności), jak i duchowym (świadomość nadchodzącej śmierci).

Jednak powiązanie w filmie Atef choroby z izolacją w środowisku naturalnym nie wynika wyłącznie z chęci opowiedzenia o potrzebie ucieczki od konsekwencji stanu zdrowia: wykluczenia z rynku pracy, życia towarzyskiego i innych aktywności indywidualnych lub grupowych. Jest także odzwierciedleniem postawy posthumanistycznej, wyrażającej wolę wejścia, u kresu egzystencji, w inny niż ludzki, biologiczny porządek. Zdaniem Braidotti bliskość śmierci powoduje zawieszenie życia i *otwarcie wymiaru radykalnej immanencji „jakiegoś życia”, tu i teraz, na tak długo, jak długo damy radę je znosić*<sup>25</sup>. Tym „jakimś życiem” jest dla Hélène funkcjonowanie wśród nie-ludzkich bytów na norweskim wybrzeżu, w rytmie coraz dłuższych dni i mocniejszego światła słonecznego. Bez regularnych kontaktów ze światem zewnętrznym, w niekrępującym sąsiedztwie chorego na raka mężczyzny, ze zrozumieniem traktującego jej decyzje, bohaterka zyskuje dla siebie przestrzeń i czas, by wejść w wielozmysłowe relacje z krajobrazem. Podziwianie górskich plenerów, chłonięcie zapachów kwiatów, odczuwanie ciepła lub chłodu podczas spacerów i kąpieli w zatoce pomagają kobiecie wypracować własną etykę *produktywnej afirmacji*<sup>26</sup>, ułatwiającą radzenie sobie z bólem i traumą.



*Infinite Storm*, reż. Małgorzata Szumowska (2020)



*Alcarràs*, reż. Carla Simón (2022)



*Splendid Isolation*, reż. Urszula Antoniak (2022)

## Eksploracja i rujnacja

Posthumanistyczne i postkolonialne spojrzenie na krajobraz pozwala dostrzec zmiany, jakie zachodzą w nim na skutek niekontrolowanej eksploatacji i postępującej za nią rujnacji. Ann Laura Stoler pisze, że efekty tych procesów tkwią niezmiennie w wydrążonej pustce pejzażu, w obnażonych wnętrzościach miejskiej infrastruktury, w wewnętrznych przestrzeniach ciała i duszy<sup>27</sup>. Tym samym zwraca uwagę na konsekwencje eksploatacyjnych działań człowieka w wymiarze przestrzennym, w odniesieniu do krajobrazu naturalnego i ludzkiego. Podobne podejście do wyzyskiwania natury można odnaleźć w problematyce i poetyce *Limbo* (2023) Ivana Sena, który określił swoją pracę mianem „pustynnego filmu czarnego” (*desert noir*)<sup>28</sup>. Termin ten z jednej strony sugeruje nawiązania do klasycznej formuły gatunkowej, z drugiej podkreśla odświeżające ją wyeksponowanie potencjału znaczeniowego lokalnego krajobrazu, zwłaszcza w aspekcie etnicznym i klasowym. Osadzenie akcji w wysuszonych przez słońce plenerach Australii Południowej pozwoliło powiązać nieprzyjazny klimat interioru z tajemnicą kryminalną i duszną atmosferą postkolonialnych realiów – społecznych, ekonomicznych i środowiskowych. Wokół figury policjanta, Tralisa Hurleya (Simon Baker), skupiają się konflikty i napięcia regionu, do którego został skierowany, by poprowadzić wznowione po latach śledztwo. Sprawa zaginionej i najprawdopodobniej zamordowanej aborygeńskiej nastolatki zmusza przybysza do wysiłku związanego z przełamaniem nieufności, jaką budzi, będąc obcym, białym mężczyzną w społeczności rdzennych mieszkańców. Dlatego kolejne etapy dochodzenia wiążą się z podwójnym trybem poznawczym. Pierwszy, ludzki, wymaga przebicia się przez zmowę milczenia wśród Aborygenów, by dotrzeć do wspomnień i informacji sprzed dwudziestu lat. Drugi zaś, nie-ludzki, łączy się z eksplorowaniem okolicy zdegradowanej przez kopaczy opali, pozostawiających za sobą przypominające księżycowe kratery dziury po odwiertach. Wydrążone jamy w skałach służą za magazyny lub mieszkania. Nawet hotel, w którym zatrzymuje się policjant, to sieć korytarzy i pokoi przypominających jaskinie.

Czarno-białe zdjęcia z głębokimi kontrastami i światłocieniem determinują poetykę *Limbo*, tworząc klimat *noir*, a jednocześnie zmieniając funkcję krajobrazu, który nie stanowi już barwnego tła, ale znaczący element wyeksplloatowanej rzeczywistości, w której egzystują Aborygeni. Wizualny efekt szarobiałych ujęć jest tym lepszy, że widoki terenów poddanych niekontrolowanemu wydobywaniu kamieni szlachetnych przypominają dokumentację pozabawionej życia planety. Eksploatacja jest więc równoznaczna z dewastacją i rujnacją, które w refleksji postkolonialnej odnoszą się zarówno do krajobrazów, przyrody i złóż naturalnych, jak i do podporządkowanych grup etnicznych. Wątki te porusza Ann Laura Stoler, analizując różne formy *imperialnej ruiny*<sup>29</sup>. Konsekwentnie używa tego właśnie terminu zamiast mylących, jej zdaniem, pojęć: *kolonialne dziedzictwo* czy *kolonialne pozostałości*<sup>30</sup>, by podkreślić, że wpisane w politykę imperialną rujnowanie to *aktywny proces i słowo rezonujące przemocą*<sup>31</sup>. W badaniu ruin nie interesują jej monumentalne pozostałości ani relikty, lecz skutki przemocowych działań wobec grup ponoszących ich konsekwencje finansowe, zdrowotne, mentalne. Obraz tych reperkusji można odnaleźć w filmie



Sena, który tak przedstawił prowadzone dochodzenie, by ujawniało ono zarówno szczegóły zbrodni sprzed lat, jak i mechanizmy eksploatacji środowiska oraz społeczności aborygeńskiej, doświadczającej dyskryminacji rasistowskiej, a równocześnie wykluczenia na tle klasowym.

W kontekście wyzysku południowoaustralijskiego krajobrazu oraz rdzennej ludności najistotniejsza w *Limbo* jest rama wizualna, którą tworzy ukazany w scenie otwierającej pointylistyczny obraz, początkowo niedający się zidentyfikować ani jako malarstwo, ani zdobienia na skórze. Dopiero jazda kamery sprawia, że pojedyncze białe kropki, koncentryczne kręgi i obłe linie zaczynają się układać w przemyślaną kompozycję, która w pozbawionej pisma kulturze Aborygenów stanowi formę rozbudowanej narracji. Filmowy rysunek okaże się zapisem postaci, zdarzeń i emocji, który złoży się w dramatyczną historię wprowadzonej przez białych mężczyzn i wykorzystywanej seksualnie dziewczyny. W scenie kończącej *Limbo* zostaje powtórzony ruch oddalającej się kamery, teraz ukazującej powierzchnię ziemi w coraz szerszej perspektywie. W efekcie pojedyncze dziury pozostałe po opalowych wykopaliskach zaczynają się układać w nieregularny, wolny od estetycznych czy narracyjnych znaczeń układ kropek, odsłaniający nieodwracalną rujnację. Zestawienie tych klamrowych scen sprawia, że opowieść o bezkarnej eksploatacji ludzi, ujawnionej w toku śledztwa, nakłada się na równie przejmującą historię wyzysku złóż naturalnych. Oba wątki zyskują symboliczny zapis, lecz nie przekłada się on na sprawczość, a istniejące problemy, napięcia i niesprawiedliwości pozostają nierozwiązane. Śledztwo zostaje ponownie zamknięte, choć policjant znajduje dowody zbrodni. Legalne i nielegalne kopalnie opalowe nadal funkcjonują, a społeczność wciąż podlega rasistowskiej segregacji. Przedstawiony w *Limbo* obraz ludzkiego i nie-ludzkiego krajobrazu tylko potwierdza trwałość imperialnych ruin, które w realiach australijskich jawią się jako miejsca wykluczenia, dyskryminacji oraz, jak w innych regionach świata, *nieprzejeźdanego resentymentu, zaniedbania i porzucenia*<sup>32</sup>.

Sen, eksponując etniczny i rasowy wymiar ukazywanych relacji, wskazuje na kolonialną genezę australijskich ruin i postępującego rozkładu. W przypadku katalońskiej prowincji przedstawionej przez Carlę Simón w filmie *Alcarràs* trudno doszukiwać się podobnych powiązań, jednak zobrazowane tu radykalne zmiany środowiskowe i społeczne są równie intensywne. Reżyserka zamyka opowieść w jednym sezonie ogrodniczo-wegetacyjnym, po którym następuje radykalne przekształcenie rolniczego krajobrazu tytułowej gminy i życia jej mieszkańców. Proces krajobrazowej transformacji Hiszpanii, wywołany nadmierną eksploatacją najczęściej o charakterze urbanistycznym, industrialnym i komercyjnym, zostaje ukazany w mikroskali pozwalającej dostrzec szczegóły i złożoność przeobrażeń oraz ich skutków. Fabuła *Alcarràs* opowiada o tym, jak w wyniku braku dokumentów poświadczających własność gospodarstwa (przekazanego na podstawie ustnej, nigdy niespisanej umowy) rodzina od pokoleń zajmująca się sadownictwem zostaje pozbawiona prawa użytkowania ziemi. Jak się okazuje, posiadłość ma wkrótce zacząć pełnić nową funkcję jako teren farmy fotowoltaicznej.

Rytm egzystencji bohaterów utworu Simón, wyznaczony przez pory roku i czynności związane z uprawą oraz zbiorem owoców sezonowych, znajduje po-

twierdzenie w górzystym krajobrazie, porośniętym drzewami, których rzędy niejako wyznaczają regularność działań. Gdy na skutek ekspansywnych inwestycji dochodzi do zniszczenia struktury roślinno-krajobrazowej, załamuje się porządek katalońskiego świata, po którym pozostaje zrujnowana buldożerami, zdegradowana połać ziemi. Drastyczność wydarzeń jest jeszcze podkreślona przez wyekspozowanie w filmie postaci dzieci, dla których zmiana w krajobrazie jest tym dotkliwsza, że wiąże się z pozbawieniem ich ulubionego terenu zabaw. Symbolicznie zniknięcie sadu oznacza utratę poczucia bez troski i spontaniczności, korespondującą z widokami nieużytków, niezagospodarowanych wzgórz i porzuczonego na nich zepsutego samochodu.

Unicestwienie krajobrazu w ostatnich scenach *Alcarràs* stanowi formę degradacji, która może następować w różnym tempie, w sposób widoczny i bezpośredni albo podskórnie. W badaniach nad rujną imperialistyczną Stoler zwraca uwagę na jej przemocowy charakter, uwypuklony w definicji słownikowej, wedle której stanowi ona proces przynoszący bolesną szkodę i *dotykający ludzkiego zdrowia, majątku, honoru lub nadziei*<sup>33</sup>. Właśnie z tego rodzaju konsekwencjami mamy do czynienia w sytuacji ukazanej przez Simón, prezentującej w mikroskali polityczne i ekonomiczne aspekty zniszczenia krajobrazu, a także społeczności mieszkańców i łączących ich relacji. Sceny kłótni rodzinnych oddają narastające napięcia, wynikające między innymi ze zmiany stosunku do samej ziemi oraz do ugruntowanych w krajobrazie tradycji rolniczych z określonym podziałem ról tudzież funkcji. W tle rozgrywa się konflikt o znacznie szerszej skali, wynikający z niezadowolenia rolników i załamania ekonomicznego, którego efektem jest spekulacja gruntami wyprzedawanymi między innymi pod nowe inwestycje. Wiąże się one na przykład z ewolucją gospodarki energetycznej i wprowadzeniem do niej ekologicznych metod pozyskiwania energii, za jakie uchodzą panele słoneczne. Paradoksalnie polityka nazywana proekologiczną prowadzi do zawłaszczenia i nieodwracalnego przekształcenia krajobrazu, systematycznie pozbawianego roślinności i wyłączanego z ogólnie dostępnego ludzkiego i nie-ludzkiego użytkowania.

Bohaterowie filmu *Alcarràs* nie pozostają obojętni na te działania, a sceny ukazujące ich aktywistyczne zrywy podkreślają radykalność reakcji na zachodzący proces eksploatacji. Na podejmowane przez rolników próby sprzeciwu wobec narzuconych im bezwzględnych mechanizmów rynkowych warto spojrzeć z perspektywy postkolonialnej, sugerującej, że *nowe de-formacje i formy odpadów*<sup>34</sup> mogą wpływać aktywizująco i mobilizująco. Filmowe sceny protestów pokazują z jednej strony bezsilność mieszkańców Alcarràs, a z drugiej ich siłę wynikającą z poczucia wspólnotowości i więzi międzypokoleniowej. Wzrastająca w nich wola walki i świadomość własnego potencjału politycznego zwiastują kolejne zmiany w katalońskim krajobrazie.

## Krajobrazowa sprawczość i trwanie

W refleksji o antropocenie pojawia się gorzka teza, że *nie ma już na Ziemi ani jednego miejsca nietkniętego ludzką ręką; pozostały nam wyłącznie krajobrazy*<sup>35</sup>. Sformułowanie to wydaje się szczególnie znaczące w kontekście zmitologizowanych



*Limbo*, reż. Ivan Sen (2023)



*Jak nigdy*, reż. Emily Atef (2022)

narracji o historii Stanów Zjednoczonych, legitymizujących ekspansję i kolonialną postawę wobec rdzennych społeczności indiańskich. Krajobrazy są w nich równocześnie kontekstem i obiektem procesów eksploatacyjnych, wzmacnianych przez mit gorączki złota, podboju cywilizacyjnego i pionierskiego osadnictwa. Konsekwencje degradacji świata roślin, zwierząt oraz terenów ze złożami surowców naturalnych musiały odcisnąć swój ślad w strukturze krajobrazu, w której jedynymi elementami opierającymi się zmianom pozostają, jak się wydaje, masywy górskie, rzeki i zbiorniki wodne. Na nich właśnie skupiła się Kelly Reichardt, proponując w *Pierwszej krowie* nie-ludzka wersję westernowej legendy, to jest sytuując w centrum akcji krowę.

Reżyserka rozpoczyna film sceną rozgrywającą się we współczesności – grupa wędrowców odnajduje w dolinie rzeki dwa leżące obok siebie szkielety ludzkie. Dalsza część akcji ma charakter retrospektywny i odtwarza losy bohaterów, których szczątki spoczęły na pustkowiu. Mężczyźni okazują się doświadczonymi przez życie wagałkami szukającymi dla siebie miejsca z dala od bardziej zagospodarowanych i zsojalizowanych obszarów, gdzie łatwo doświadczyć wykluczenia klasistowskiego i rasistowskiego. Jeden z nich, co nieczęsto spotykane wśród traperów, jest kucharzem, a drugi mającym się różnych zajęć imigrantem z Chin. Ponieważ obaj czują się w jakiś sposób odmienni od otoczenia, łatwo nawiązują ze sobą kontakt. Ich egzystencja i wspólna praca wiążą się z obecnością nie-ludzkiego elementu, jakim jest pierwsza sprowadzona do tej okolicy krowa, równie egzotyczna w dzikiej przestrzeni, jak większość przybyłych tu mężczyzn. Szybko okazuje się, że dzięki regularnie kradzionemu mleku zaprzyjaźnieni współpracownicy mogą piec ciasteczka i z zyskiem sprzedawać je w „miasteczku”, które przypomina raczej tymczasowe obozowisko pośród osaczającej, bujnej przyrody. Przystępstwo wychodzi na jaw, co prowadzi do spontanicznego pościgu za złoczyńcami w celu wymierzenia im sprawiedliwości. Reichardt kończy opowieść o krowie-pionierce i podkradających jej mleko mężczyznach dokładnie w tym miejscu, w którym ją rozpoczęła – w porośniętej lasem dolinie, nad rzeką.

Przywołanie tego samego widoku na początku i na końcu filmu służy podkreśleniu jego trwania i zwraca uwagę na ciągłość krajobrazowej narracji, mimo że ludzkie i zwierzęce historie przemijają. Podobny zabieg czasowego zapętlenia pojawia się w fotografii „po człowieku”, gdy artysta powraca po miesiącach lub latach w to samo miejsce, by uchwycić zmiany, jakie zaszły w danym środowisku. W efekcie zdjęcia zyskują charakter świadectwa i dokumentalnego zapisu zachodzących procesów. Rama zbudowana przez reżyserkę *Pierwszej krowy* pozwala na równoczesne ukazanie ciągłości danego krajobrazu, mimo zachodzących przemian oraz temporalnej obecności w nim ludzkich i nie-ludzkich bytów. Odnalezione na początku szczątki pierwszych osadników są tylko drobnym śladem aktywności człowieka i jej konsekwencji.

Ujawnione w omawianych filmach różnorodne podejścia do krajobrazu z jednej strony łączą się z odejściem od antropocentryczności i skupieniem na posthumanistycznych aspektach rzeczywistości, co wymaga przeformułowania konwencji obrazowania i rozwiązań stylistycznych. Z drugiej zaś nawiązują do koncepcji podmiotu relacyjnego, zakładającej, jak sugeruje Braidotti, konieczność wyjścia poza *dialektyczny schemat myśli*<sup>36</sup>, a potem uruchomienia takich sił kogni-

tywnych, afektywnych i etycznych, dzięki którym może powstać *sieć lub klęcze* *wzajemnych połączeń z innymi*<sup>37</sup>. Pojęcia eksploracji, eksploatacji i trwania, wykorzystane do analizy filmowych krajobrazów, odnoszą się do różnych aspektów tego rodzaju sieciowych lub kłączowych relacji wytwarzanych w obrębie diegezy filmowej. Pozwalają dostrzec zmysłowe, polisensoryczne i doświadczeniowe aspekty funkcjonowania w relacjach z krajobrazem.

- <sup>1</sup> B. Frydryczak, *Zmysły w krajobrazie*, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2022, s. 10.
- <sup>2</sup> R. Braidotti, *Posthumanistyczna podmiotowość relacyjna i polityka afirmatywna*, tłum. J. Stępień, „Machina Myśli” 2018, <http://machinamysli.org/posthumanistyczna-podmiotowosc-relacyjna-i-polityka-afirmatywna> (dostęp: 9.03.2023)
- <sup>3</sup> Określenie użyte w tytule tekstu Jussiego Parikki, *Głęboki czas planetarnych problemów*, tłum. M. Szubartowska, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2018, nr 22, s. 1.
- <sup>4</sup> Zob. T. K. Dang, *Decolonizing Landscape*, „Landscape Research” 2021, t. 46, nr 7, s. 1004-1016.
- <sup>5</sup> Zob. A. L. Stoler, „Rozkład pozostaje”. *Od ruin do ruiny*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2013, nr 4.
- <sup>6</sup> Zob. J. Żylińska, *Fotografia po człowieku*, tłum. P. Poniatowska, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 349.
- <sup>7</sup> Tamże.
- <sup>8</sup> Tamże.
- <sup>9</sup> B. Frydryczak, dz. cyt., s. 10.
- <sup>10</sup> Tamże, s. 36.
- <sup>11</sup> Zob. P. Schollenberger, *Odosobnienie. Próby dekonstrukcji krajobrazu*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 8, s. 2.
- <sup>12</sup> Tamże.
- <sup>13</sup> Tamże.
- <sup>14</sup> Tamże.
- <sup>15</sup> B. Frydryczak, dz. cyt., s. 13-14.
- <sup>16</sup> Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu.
- <sup>17</sup> B. Frydryczak, dz. cyt., s. 36.
- <sup>18</sup> Zob. M. Radkiewicz, *Splendid Isolation*, „Ekran” 2022, nr 2, <http://ekrany.org.pl/odkrycia/splendid-isolation> (dostęp: 2.03.2023).
- <sup>19</sup> Zob. materiały informacyjne Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Rotterdamie, <https://iffr.com/en/expanded/2022/films/splendid-isolation> (dostęp: 20.03.2023).
- <sup>20</sup> R. Braidotti, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014, s. 268.
- <sup>21</sup> Tamże.
- <sup>22</sup> Tamże, s. 238.
- <sup>23</sup> Tamże.
- <sup>24</sup> Tamże, s. 256.
- <sup>25</sup> Tamże, s. 257.
- <sup>26</sup> Tamże.
- <sup>27</sup> A. L. Stoler, dz. cyt., s. 3.
- <sup>28</sup> Zob. wypowiedź Ivana Sena dla Cinema Australia, 19.08.2022, <https://cinemaaustralia.com.au/2022/08/19/production-underway-in-coober-pedy-on-ivan-sens-desert-noir-limbo-starring-simon-baker> (dostęp: 26.02.2023).
- <sup>29</sup> A. L. Stoler, dz. cyt., s. 10.
- <sup>30</sup> Tamże, s. 8.
- <sup>31</sup> Tamże, s. 3.
- <sup>32</sup> Tamże, s. 18.
- <sup>33</sup> Tamże, s. 4.
- <sup>34</sup> Tamże, s. 19.
- <sup>35</sup> CUCO – curatorial concepts berlin e.V., *Tęsknota za krajobrazem*, tłum. M. Szubartowska, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2018, nr 22, s. 3.
- <sup>36</sup> R. Braidotti, *Posthumanistyczna podmiotowość... dz. cyt.*, s. 12.
- <sup>37</sup> Tamże.

**Małgorzata Radkiewicz**

Prof. dr hab., filmoznawczyni; pracuje w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się problematyką tożsamości kulturowej oraz twórczością kobiet w kinie, fotografii i sztuce współczesnej. Wyrazem jej zainteresowań są publikacje: *W poszukiwaniu sposobu ekspresji. O filmach Jane Campion i Sally Potter* (2001), *Władczynie spojrzenia. Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek* (2010). Ponadto autorka książek: *Derek Jarman. Portret indywidualisty* (2003), „*Młode wilki*” *polskiego kina. Kategoria gender a debiuty lat 90.* (2006) oraz *Oblicza kina queer* (2014). W latach 2015–2018 koordynatorka projektu badawczego Narodowego Centrum Nauki „Pionierki z kamerą. Kobiety w kinie i fotografii w Galicji 1896–1945”, podsumowanego w licznych artykułach. Jako stypendystka Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 2015 r. prowadziła badania opublikowane w monografii *Modernistki o kinie. Kobiety w polskiej krytyce i publicystyce filmowej 1918–1939* (2016). Członkini Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami oraz Rady Muzeum Fotografii w Krakowie.

**Bibliografia**

- Braidotti, R.** (2014). *Po człowieku* (tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Braidotti, R.** (2018). Posthumanistyczna podmiotowość relacyjna i polityka afirmatywna (tłum. J. Stępień). *Machina Myśli*. <http://machinamysli.org/posthumanistyczna-podmiotowosc-relacyjna-i-polityka-afirmatywna>
- CUCO – curatorial concepts berlin e. v.** (2018). Tesknota za krajobrazem (tłum. M. Szubartowska). *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, (22). <https://www.pismo-widok.org/pl/archiwum/2018/22-zobaczyc-antropocen/tesknota-za-krajobrazem>
- Frydryczak, B.** (2022). *Żmysły w krajobrazie*. Łódź: Wydawnictwo Oficyna.
- Schollenberger, P.** (2014). Odosobnienie. Próby dekonstrukcji krajobrazu. *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, (8). <https://doi.org/10.36854/widok/2014.8.1064>
- Stoler, A. L.** (2013). „Rozkład pozostaje”. Od ruin do rujnacji (tłum. A. Rejniak-Majewska). *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, (4). <https://doi.org/10.36854/widok/2013.4.1223>
- Żylińska, J.** (2017). Fotografia po człowieku (tłum. P. Poniatowska). *Teksty Drugie*, (1), ss. 349–372. (Publikacja oryginału: 2016).

**Keywords:**

posthumanity;  
landscape;  
ruins;  
relational subjectivity

**Abstract**

Małgorzata Radkiewicz

**Film Landscapes of the Anthropocene Era: Exploration, Exploitation, Existence**

The author examines film landscapes in terms of exploration, exploitation, and existence, which are defined in the context of posthuman and post-colonial studies. These terms allow her to analyse various relations between landscapes and human and non-human subjects/actors, recalling different forms of their co-operation and compassion, as described by Rosi Braidotti, Ann Laura Stoler, and Anthropocene researchers. After a closer examination of selected films, the author argues that landscapes are represented as polysensory phenomena, which engage film characters and shape their relations with environmental and social realities. Joanna Żylińska's concept of posthuman photography helps to go beyond human experience and focus on the dynamics and existence of landscapes, especially in images that discuss people-centred ways of representation.