

„Kwartalnik Filmowy” nr 122 (2023)
ISSN: 0452-0502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1625>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Andrzej Marzec

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
<https://orcid.org/0000-0002-9259-2642>

Estetyka hiperobiektyw – reprezentacje globalnego ocieplenia i archiwum antropocenu

Słowa kluczowe:

hiperobiekty;
ontologia zwrócona
ku przedmiotom;
globalne ocieplenie;
katastrofa klimatyczna;
ekologia

Abstrakt

Autor zadaje pytanie o estetykę hiperobiektyw oraz ich przedstawienia we współczesnym filmie. Najbardziej interesującym z perspektywy antropocenu hiperobiektywem jest dla niego globalne ocieplenie, którego rozbudowaną reprezentację odnajduje w *Impression météo* (reż. Nicolas Carrier, Marie Ouazzani, 2019). Interpretując obraz francuskich artystów, autor skupia się na przedstawieniach konkretnych cech hiperobiektyw, które odnajdziemy u Timothy’ego Mortona: lepkości, nielokalności, czasowym falowaniu, interobiektywności oraz fazowaniu. Tekst jest próbą uodwodnienia, że współczesna sztuka filmowa ma do zaproponowania zdecydowanie więcej niż powszechnie dostępne naukowe obrazy globalnego ocieplenia. Autor wyjaśnia także różnicę pomiędzy intersubiektywnością i interobiektywnością, pokazując, że dzięki tej drugiej kategorii jesteśmy w stanie pomyśleć o archiwum antropocenu.

Badacze zajmujący się estetyką przez pewien czas starali się odpowiedzieć na pytanie: jak zobaczyć świat?¹ Następnie zbyt długo koncentrowali się na tym, w jaki sposób przedstawić koniec świata. Dziś, w epoce globalnego ocieplenia, stają przed zupełnie nowym, niezwykle trudnym, a jednocześnie pilnym zadaniem. Refleksja prowadzona na gruncie estetyki ma umożliwić nam dostrzeżenie hiperobiektów, czyli wymykających się ludzkiemu poznaniu obiektów o monstrualnych rozmiarach, takich jak: globalne ocieplenie, radioaktywność, czarne dziury, kapitalizm². Koncepcja hiperobiektów została sformułowana przez Timothy'ego Mortona, jednak nie mogłaby powstać bez teoretycznej ramy autorstwa Grahama Harmana, twórcy ontologii zwróconej ku przedmiotom. Harman porzuca antropocentryczny dualizm, związany z tradycyjnymi pojęciami uprzywilejowanego podmiotu oraz podporządkowanych mu przedmiotów, i proponuje wprowadzenie egalitarnej, uniwersalnej kategorii przedmiotu, odnoszącej się do wszystkich bytów, bez względu na świadomość lub rodzaj poznania, jakim ewentualnie dysponują. Według amerykańskiego filozofa wszystkie przedmioty są równe pod względem istnienia, a zatem nie ma żadnej ontologicznej różnicy między tosterem, drogą mleczną, grzybem i człowiekiem³. W jego płaskiej, równościowej ontologii mniejsze obiekty (np. ludzie) znajdują się wewnątrz większych (np. budynków) niczym matrioszki. Właśnie tę zależność wykorzystuje Morton, proponując zastosowanie koncepcji hiperobiektu do opisu ogromnych skończoności.

Odnosząc się do teoretycznych ram ontologii zwróconej ku przedmiotom, chciałbym zadać pytanie o estetykę hiperobiektów oraz ich wizualne przedstawienia we współczesnym filmie. Hiperobiektem najbardziej interesującym z perspektywy antropocenu jest według mnie globalne ocieplenie, a jego wielowymiarową reprezentację odnajduję w *Impression météo* – filmie zrealizowanym w 2019 r. przez Nicolasa Carriera oraz Marie Ouazzani. Interpretując go, skupiam się na przedstawieniach konkretnych cech hiperobiektów, które wymienia Morton: lekkości, nielokalności, czasowym falowaniu, interobiektywności oraz fazowaniu. Udowadniam, że współczesna sztuka filmowa ma do zaproponowania zdecydowanie więcej niż powszechnie dostępne naukowe obrazy globalnego ocieplenia, których autorom nie udaje się pobudzić ludzkiej wyobraźni. Wyjaśniam różnice pomiędzy intersubiektywnością a interobiektywnością, pokazując, że dzięki tej drugiej możliwa jest refleksja nad archiwum antropocenu, wizualnymi znakami globalnego ocieplenia oraz metodami ich lektury. W ostatniej części tekstu koncentruję się na strategicznej w kontekście estetyki właściwości hiperobiektów, czyli czasowym falowaniu. Uważam, że ukazując różnice między ludzką teraźniejszością a czasem głębokim, jesteśmy w stanie najlepiej pokazać globalne ocieplenie oraz jego działanie jako hiperobiektu.

Globalne ocieplenie i jego obrazy

Carrier i Ouazzani to para francuskich artystów wizualnych, którzy w swoich realizacjach filmowych najczęściej zwracają uwagę na obszary spustoszone w wyniku globalizacji. Baczenie śledzą losy kapitalistycznych ruin oraz ich pozaludzkich mieszkańców, narażonych na niebezpieczeństwo wynikające ze

zmian klimatycznych. Przestrzenią szczególnie interesującą twórców okazują się przedmieścia wielkich aglomeracji, gdzie warunki współżycia ludzi, roślin oraz zwierząt nie zostały wciąż jeszcze ustalone i podlegają nieustannym negocjacjom. Artyści koncentrują się zazwyczaj na doświadczeniu przetrwania w czasach globalnego ocieplenia. Ciekawi ich życie roślin, a zwłaszcza rozmaite strategie oporu oraz mechanizmy adaptacyjne, pozwalające na przykład na sprawne funkcjonowanie roślinności azotolubnej w przestrzeni miejskiej, zazwyczaj silnie zanieczyszczonej i nieprzyjaznej (*Exposition périphérique*, 2018). Ukazując wędrowki roślin tropikalnych (kauczukowiec, juka, areka) oraz ich obecność w europejskich portach, Carrier i Ouazzani próbują opowiedzieć nie tylko o problematycznej rzeczywistości antropocenu, ale przede wszystkim o kolonialnej historii, a także katastrofalnych skutkach industrializacji (*Extra tropical*, 2020-2022).

Spośród wielu filmów w ich karierze artystycznej najciekawszym pod względem formy jest *Impression météo*. Twórcy nie tylko ujawniają tu niepokojące efekty globalnego ocieplenia, lecz także ono samo staje się filmowym bohaterem i głównym przedmiotem ich zainteresowania. Traktują je jako Mortonowski hiperobiekt, starając się jednocześnie wpisać ten wymykający się wszelkim reprezentacjom fenomen w porządek symboliczny. Chcą ukazać globalne ocieplenie przede wszystkim jako zjawisko estetyczne⁴, posiadające własny kod znaków, a nawet język, którego my – ludzie antropocenu – powinniśmy się nauczyć. Hiperobiekty są zbyt duże, by można było spojrzeć na nie z dystansu, stworzyć ich reprezentację lub model. Nie potrafimy ich dostrzec ani wyczerpać poznawczo, gdyż najczęściej po prostu jesteśmy w nich całkowicie zanurzeni, znajdujemy się w ich wnętrzu. Jedną z charakterystycznych cech hiperobektów, wynikającą bezpośrednio z ich wielkości, jest nielokalność⁵. Oznacza to, że te ogromne byty wykraczają daleko poza zdolności poznawcze jednostki ludzkiej i działają w skali globalnej; są wszędzie i nigdzie, znajdują się w zbyt wielu miejscach równocześnie.

Brak powszechnie dostępnych reprezentacji hiperobektów okazuje się problematyczny, ponieważ przyczynia się do wzmacniania postaw negacjonistycznych, między innymi denializmu klimatycznego. Skoro globalnego ocieplenia nikt nigdy nie widział, bardzo łatwo podać jego istnienie w wątpliwość. Właściwie jego jedynymi ogólnodostępnymi przedstawieniami są wizualizacje danych naukowych – wykresy, tabele, mapy oraz rozmaite słupki, ukazujące zazwyczaj anomalie rocznych temperatur. Najbardziej rozpowszechnionym obrazem globalnego ocieplenia są tak zwane klimatyczne paski Eda Hawkinsa⁶. Ułożone w ciąg przypominający kod kreskowy, przez natężenie barw (niebieskiej i czerwonej), a więc dając się odczytać w dość intuicyjny sposób, pokazują, jak w ostatnich dwóch stuleciach zmieniała się temperatura planety, konkretnych regionów czy też miast.

Dostępne wykresy są być może skuteczne w wywoływaniu społecznego niepokoju, jednak nie przemawiają do ludzkiej wyobraźni, ponieważ nie są w stanie wytworzyć obrazu globalnego ocieplenia jako realnie istniejącego oraz niezależnego obiektu. Abstrakcyjne wizualizacje danych naukowych kierują uwagę jedynie na zmienność oraz rosnącą niestabilność klimatu, który – prezentowany w ten sposób – nie jest odrębnym bytem, lecz zostaje sprowadzony do procesu

lub rozmaitych relacji, przez co staje się nieuchwytny, rozproszony, efemeryczny. Morton z perspektywy ontologii zwróconej ku przedmiotom proponuje odejście od opowieści o zmianach klimatycznych (sama zmiana jest przecież cechą charakterystyczną klimatu) i skoncentrowanie się na globalnym ociepleniu jako hiperobiekcie – bycie realnie istniejącym, monstrialnym, działającym jednocześnie w wielu miejscach i wymiarach czasowych⁷. To właśnie ten fakt rodzi potrzebę stworzenia nowych opowieści klimatycznych, które koncentrowałyby się na tym zjawisku, nadawały mu kształt, były jego reprezentacją wizualną, tak aby nie można było już dłużej go ignorować.

Estetyka hiperobektów: obraz nie-ludzką ręką uczyniony

Carrier i Ouazzani za pomocą filmowych opowieści klimatycznych starają się nie tylko uruchomić wyobraźnię ludzi antropocenu, ale również uchwycić estetykę, w jaką wpisują się hiperobiekty przez swoją niepokojącą aktywność. Francuscy artyści doskonale zdają sobie sprawę, że globalne ocieplenie jest obiektem tak dużym, iż trudno dostrzec go w całości, dlatego w *Impression météo* postanawiają pokazać nam choćby ślad jego istnienia. Można tu zaryzykować antropomorfizujące określenie⁸, że reżyserzy, tropiąc destrukcyjną działalność hiperobektu, skrupulatnie zdejmują jego „odciski palców”. Traktują go jako jednego z najbardziej aktywnych, a przede wszystkim skutecznych aktorów, odpowiadających za kształt współczesnej rzeczywistości.

Film *Impression météo* jest chronologicznym zapisem dziejów podparyskich kompleksów budynków mieszkalnych⁹, będących realizacją jednej z wielu modernistycznych utopii urbanistycznych, która na naszych oczach powoli kruszy się i niszczy. Stopniowy rozkład osiedli nie jest wbrew pozorom spowodowany bezpośrednią działalnością ich mieszkańców, lecz wynika z globalnego ocieplenia. Carrier i Ouazzani zapraszają nas do śledzenia pozaludzkiej, blisko stuletniej historii relacji dwóch potężnych obiektów, które wprawdzie zostały stworzone przez człowieka, ale wraz z upływem czasu stały się niezależne, niejako samowystarczalne. Twórcy porzucają właściwą jednostce ludzkiej miarę humanistyczną i obierają ponadjednostkowy punkt widzenia, przyjmując globalną perspektywę hiperobektów działających niezależnie od nas i naszych interesów¹⁰.

Impression météo nie jest w żadnym wypadku lekcją historii gatunku ludzkiego czy też architektury modernistycznej, lecz uczy nas czegoś, co wywodzi się z zupełnie innej dziedziny – nie-ludzkiej estetyki. Film wprowadza nas w tajniki działania warunków atmosferycznych, których ślady są widoczne na fasadach budynków. Odnajdziemy na nich wiele pozaludzkich znaków oraz znaczeń, które staną się niezwykle wymowne, jeśli tylko będziemy w stanie je umiejętnie odczytać. Wszystkie one tworzą nie-ludzkie archiwum antropocenu. Carrier i Ouazzani niczym kuratorzy wystawy, na której można zobaczyć obrazy pozaludzkich artystów, pokazują nam eksponaty oraz uczą, jak je interpretować. Okazuje się, że globalne ocieplenie może nie tylko być inspirujące, ale również reprezentować samo siebie, zostawiając ślady niczym graficyści umieszczający na ścianach swoje prace oraz podpisy (tagi).



Historię dynamicznej relacji łączącej kompleks bloków mieszkalnych z globalnym ociepleniem śledzimy począwszy od 1955 r. To wówczas niespodziewane, obfite opady deszczu spowodowały spływ powierzchniowy, woda podmyła fundamenty budynków, a ich mury „spęczniały” od wilgoci. Liczne pęknięcia w elewacji oraz duże odpryski tynku to efekt działania silnych wiatrów (powyżej 140 km/h) w 1969 r., zaś widoczne uszkodzenia w potężnej, betonowej strukturze dachu powstały w wyniku długotrwałej fali upałów i naporu gorących mas powietrza (powyżej 35°C) w roku 1976. Pod koniec XX w., w roku 1999 kompleks mieszkalny przetrwał największą wicherę tego stulecia. Cyklon Lothar z dewastującą siłą przetoczył się między budynkami, nadwyrażając konstrukcję ścian, które z ledwością wytrzymały porywy wiatru (do 200 km/h). Kikuty uschniętych roślin znajdujące się na osiedlowych klombach stanowią natomiast efekt upałów panujących w 2003 r., podczas których temperatura utrzymywała się na poziomie 39°C; w zamkniętej przestrzeni betonowych budowli działanie gorącego powietrza zostało jedynie spotęgowane, tak że powstała zagrażająca życiu roślin wyspa ciepła. Wreszcie ciemne plamy, jakie możemy bez trudu zaobserwować na – niegdyś białej – fasadzie budynków, są pozostałością po długotrwałej ekspozycji na pył zawieszony PM10, którego poziom w 2014 r. przekroczył 121 µg/m³. Dwa lata później, w roku 2016 nad kompleksem mieszkalnym przetoczyła się potężna burza. Opady deszczu były wówczas tak duże (do 179 mm), że jeszcze długo po ich ustaniu woda zalegała pomiędzy budynkami i przeniknęła do fundamentów.

Carrier i Ouazzani, zainteresowani przede wszystkim pozaludzką historią kompleksu, jego przetrwaniem oraz pozostawionymi na ścianach wieżowców śladami globalnego ocieplenia, nie zatrzymują się na terażniejszości, lecz w spekulatywny sposób wybiegają w niedaleką przyszłość. W *Impression météo* prognozują, że w 2037 r. temperatura powietrza osiągnie rekordową wartość (do 52°C). Na ekranie widzimy, jak gorące powietrze deformuje niektóre elementy jednego z budynków, a jego lustrzana fasada odbija oślepiający blask słońca. Artyści przewidują, że z kolei w 2054 r. bloki zostaną spowite gęstą chmurą zanieczyszczeń (poziom pyłu zawieszzonego PM2,5 nie spadnie poniżej 300 µg/m³), w powietrzu będą unosić się liczne cząsteczki plastiku, a jedyną formą życia roślinnego będą organizmy azotolubne. Twórcy, zamiast zwizualizować ostatni etap stuletniej historii osiedla mieszkalnego, ukształtowanej również pod wpływem globalnego ocieplenia, decydują się na sugestywne wyciemnienie ekranu. Jak gdyby chcieli pokazać, że nie ma tu już miejsca dla ludzkich świadków wydarzeń, ponieważ planeta w całości została oddana we władanie hiperobiektywów. Ciemność ta doskonale oddaje rzeczywistość mrocznej ekologii¹¹, stanowiącej kategorię, za pomocą której Morton uświadamia nam, że zdecydowana większość życiodajnych relacji odbywa się poza ludzką wiedzą i kontrolą, często na terenach skażonych, opuszczonych lub zdziczałych¹².

Interobiektywność: między nami przedmiotami

Francuscy artyści, odnosząc się do skali istnienia oraz perspektywy hiperobiektywów, przechodzą od intersubiektywności do interobiektywności¹³.

Intersubiektywność to przestrzeń wyłącznie ludzkich relacji i działań, których wyjątkowość wynikała dotychczas z humanistycznego założenia, że człowiek jest jedynym twórcą znaczeń, a pozostawiane przez niego ślady mają wartość nadrzędną wobec innych. Z kolei interobiektywność zakłada istnienie ogromnej, choć wciąż niezbyt interesującej dla humanistów przestrzeni złożonej z relacji między przedmiotami, które działają, oddziałują na siebie wzajemnie, a także negocjują warunki współbycia, jednym słowem: tworzą świat¹⁴. To właśnie hiperobiekty w pełni odsłoniły przed nami przestrzeń interobiektywności, jako że same powstają na skutek działania wielu różnych, w większości pozaludzkich aktorów¹⁵.

Impression météo zdaje sprawę właśnie z tych międzyprzedmiotowych relacji, rozmaitych oddziaływań zachodzących między budynkami, wiatrem, opadami deszczu, słońcem, dwutlenkiem węgla, zmianami temperatury, mikroplastikiem, spalaniem paliw kopalnych oraz roślinami azotolubnymi. Carrier i Ouazzani próbują uchwycić i pokazać tę interobiektywną, pozaludzką wspólnotę za pomocą lustrzanych odbić widocznych na fasadach, a ukazujących niebo, słońce, rośliny oraz zabudowania. W filmie pojawiają się również ludzie – przechadzający się po kompleksie mieszkalnym kobieta i mężczyzna oraz wpatrujący się w niebo starzec, który bezskutecznie stara się zlokalizować globalne ocieplenie, sprawcę klimatycznego „zamieszania”. Ujawniają się tu dwie cechy hiperobektów: wspomniana już nielokalność, czyli brak możliwości ich dokładnego wskazania, oraz fazowanie (*phasing*)¹⁶, oznaczające, że hiperobiekty nie są nieustannie obecne w naszej świadomości, lecz pojawiają się w niej i znikają, zwykle wtedy gdy pochłaniają nas ludzkie sprawy, co oczywiście nie oznacza, że realnie przestają istnieć.

Ludscy bohaterowie *Impression météo* w porównaniu z działającymi w innym wymiarze, niejako ponad ich głowami, ogromnymi i często niewidocznymi siłami sprawiają wrażenie, jakby byli pozbawieni sprawczości. Występują tu nie jako kreatorzy zmian, lecz raczej ich kuratorzy czy też świadkowie, skrupulatnie je rejestrujący i mierzący. Niczym dozorczy budynku pogrążeni w „krząctwie”¹⁷ zbierają uschnięte części roślin, a także przyglądają się śladom destrukcyjnej aktywności wiatru i słońca. Po chwili dochodzimy do wniosku, że bohaterów wcale nie interesuje jednak naprawianie budynku lub powstrzymywanie zmian; przypatrują się im tylko z troską archiwistów, zamiast zapobiegać, eksponują je i zachowują. Nie usuwają śladów globalnego ocieplenia, tak jakby uznali, że należy im się przyglądać, badać je oraz interpretować. Z uwagą oglądają szczeliny, odpryski w murze, odsłonięte elementy zbrojenia budynków, będące efektem wilgoci pęcherze na ścianach, pozostałości po wcześniejszych naprawach, a także fragmenty fasady ściemniałe pod wpływem smogu. Traktują to jak skomplikowany zapis interakcji zachodzących między pozaludzkimi aktorami, który można czytać jak swoistą literaturę antropocenu czy też oglądać niczym murale globalnego ocieplenia, obrazy nie-ludzka ręką uczynione.

Archiwum antropocenu: gdy globalne ocieplenie daje się we znaki

Współczesne studia nad pamięcią (*memory studies*) zwykle są zainteresowane nie-ludźmi jedynie wówczas, gdy ci zostają zredukowani do roli świadków, tak zwanych antropowskazów¹⁸, których jedyną funkcją jest „doprowadzenie” do człowieka. Są one niejako śladem jego istnienia i pojawiają się zazwyczaj, by tak to ująć, pod jego nieobecność (np. w obrębie kryminalistyki w przypadku zabójstwa lub ludobójstwa). Zjawisko to obserwujemy zwłaszcza w kontekście zwrotu forensycznego (sądowego)¹⁹ w naukach humanistycznych. W jego obliczu rzeczy, zwierzęta, rośliny, grzyby i bakterie są powoływane na świadków, choć tylko po to, by po złożeniu świadectwa zniknąć, rozpuścić się w gestwinie ludzkich spraw czy interesów. Tymczasem dla ontologii zwróconej ku przedmiotom znamienne jest przekonanie, że pozaludzcy świadkowie są bardziej wiarygodni niż ludzie, których zeznania po prostu zbyt często mijają się z prawdą. W tym ujęciu proponuje się skupienie na nie-ludziach, którzy jednak nie są antropowskazami, lecz zostawiają własne ślady, nierzadko unieważniając ludzkie przedsięwzięcia lub doprowadzając do ich zapomnienia. *Impression météo* uświadamia nam, że globalne ocieplenie wciąż odciska trwałe i nieodwracalne piętno, które z powodzeniem można zaliczyć do archiwum antropocenu.

U Carriera i Ouazzani tradycyjnie rozpisane antropocentryczne role, zgodnie z którymi ludzie znajdują się po stronie znaczonego (*signifié*), a przedmioty znaczącego (*signifiant*)²⁰, wreszcie mają szansę się odwrócić²¹. W filmie francuskich artystów człowiek staje się jedynie śladem pozaludzkiej aktywności, funkcjonuje jako papierek lakmusowy zjawisk atmosferycznych. Obserwujemy, jak wiatr buszuje we włosach ludzkich bohaterów *Impression météo*, których ręce próbują wyczuć fale gorącego powietrza czy też poszukują pęknięć w fasadzie budynku. Morton, opisując charakterystyczne cechy hiperobiektyw, zwraca uwagę na ich lepkość²². Nie jesteśmy w stanie działać niezależnie od globalnego ocieplenia, w którym żyjemy – przenika ono wszystkie nasze czynności, całkowicie nas oblepia. Lepkość ta nie tylko oznacza poważną trudność w redukowaniu skutków globalnego ocieplenia (im bardziej chcemy od niego uciec, tym mocniej się ono do nas przykleja), ale również powoduje, że jesteśmy nim pokryci, zapisani jego śladami niczym wspomniane fasady budynków (co wydaje się najbardziej interesujące w kontekście estetycznym).

Carrier i Ouazzani w udany sposób poruszają się między intersubiektywnością (kontekstem ludzkich znaczeń, porządkiem symbolicznym) a interobiektywnością (przestrzenią znaków pozaludzkich, odniesień do przedmiotów). Wiele scen pozwala się odczytać w każdej z tych dwóch perspektyw. Można to zaobserwować, skupiając uwagę na postaci mężczyzny, a więc ludzkim bohaterze *Impression météo*. W jednej ze scen widzimy, jak podnosi on rękę i kieruje palec wskazujący w górę, ku niebu. Antropocentryczna wyobraźnia od razu odsyła nas do fresku Michała Anioła *Stworzenie Adama*, znajdującego się w Kaplicy Sykstyńskiej. Jednak w tym wypadku widok tylko jednej ludzkiej ręki skłania do zastanowienia, kto występuje tu w roli twórcy. Pierwsza myśl podpowiada nam, że chodzi o człowieka jako twórcę globalnego ocieplenia (przecież jest ono przede

wszystkim jego „dziełem”). Jednak równie właściwe wydaje się takie odczytanie, według którego to globalne ocieplenie będzie kreatorem rzeczywistości. Jako wszechobecny, choć niewidoczny hiperobiekt, uniezależniony od kontekstu swojego powstania, działa niejako samowolnie, odciskając na ludziach antropocenu piętno i tworząc ich na swoje podobieństwo.

Na tę scenę możemy spojrzeć również bez bagażu antropocentrycznych skojarzeń, obrazów i symboli czy też wiedzy z zakresu historii sztuki ludzkiej. Patrząc z perspektywy interobiektywnej, meteorologicznej, zrozumiemy, że skierowany w górę palec ludzki nie ma w sobie nic z twórczego gestu – filmowy kadr ukazuje wyraźnie moment zetknięcia się człowieka z wiatrem. Mężczyzna nie jest twórcą ani uprzywilejowanym bytem, który decyduje o kształcie rzeczywistości, jego palec niczego nie stwarza, lecz właśnie poddaje się działaniu wiatru, pozwala mu pozostawić na sobie ślad. Staje się tym samym narzędziem pomiaru, dostarczającym informacji o kierunku, sile oraz intensywności podmuchów. W tym interobiektywnym kontekście jednostka ludzka jest po prostu instrumentem, takim jak anemometr (wiatromierz), który widzimy w innej scenie filmu. Jej zadaniem jest odczytywanie znaków globalnego ocieplenia, bycie jego świadkiem i rzecznikiem.

Jest jeszcze jeden fragment *Impression météo*, który bardzo dobrze ukazuje napięcie między intersubiektywnym porządkiem symbolicznym a interobiektywnym sposobem odbioru rzeczywistości. Przedstawia on mężczyznę, który przykucnął na chwilę, by w niewielkim cieniu odnaleźć wytchnienie i tymczasowe schronienie przed lejącym się z nieba żarem. W rękę trzyma on pęk wyschniętych roślin, pozaludzkich ofiar fali upałów, która bezlitośnie przetoczyła się przez osiedle mieszkalne. Interobiektywna lektura tej sceny polegałaby na rozpoznaniu gatunków tychże roślin oraz ich „stylów życia”, a następnie ustaleniu przyczyny śmierci; powiązaniu ich losów z jakością gleby, natężeniem opadów, temperaturą powietrza czy też siłą wiatru. Odczytanie intersubiektywne jest o wiele łatwiejsze, niemalże intuicyjne i polega na przypisaniu mężczyźnie najważniejszej roli w tej sytuacji. To jego motywacja i działanie stanowią klucz interpretacyjny – być może jest ogrodnikiem lub kimś, kto nadaje tej przestrzeni porządek, charakter i znaczenie.

Carrier i Ouazzani po raz kolejny w dość przewrotny sposób nawiązują do klasycznej europejskiej ikonografii, w której bez trudu odnajdziemy liczne przedstawienia postaci mężczyzny (najczęściej Zeusa), trzymającego w dłoni pęk piorunów. Wysuszone łodygi roślin do złudzenia je przypominają, a ich specyficzne ułożenie budzi skojarzenia między innymi z obrazem *Jowisz na tronie* autorstwa austriackiego malarza Heinricha Friedricha Fügera z przełomu XVIII i XIX w. Francuscy reżyserzy celowo zestawiają postaci ludzkie z przedstawieniami bogów, uświadamiając nam tym samym siłę antropocentrycznych oczekiwań w stosunku do człowieka. Jednocześnie zestawienia te opierają się na kontraście, gdyż zmęczonym, niemalże biernym bohaterom ludzkim *Impression météo* daleko do bycia wszechmocnymi. Gdy Morton pisze o ludzkiej reakcji na działanie hiperobektów, odwołuje się do doświadczenia słabości i ułomności²³. W epoce globalnego ocieplenia to raczej ono samo przyjmuje cechy przypisywane niegdyś bogom, ujawniając swoją przerażającą potęgę – zdolność do bycia wszędzie i ni-

gdzie, poruszania się w wielu wymiarach czasowych oraz przenikania wszelkich działań człowieka.

Porównywanie człowieka do gromowładnego Zeusa ma jeszcze jedną konsekwencję, gdyż ujawnia ludzkie pragnienie próby sprawowania władzy nad wymykającymi się spod kontroli zjawiskami atmosferycznymi. I nie chodzi tu o geoinżynieryjne wpływanie na rodzaj pogody czy też chęć nadzorowania jej za pomocą prognozowania, ale przede wszystkim o opisywanie fenomenów meteorologicznych w odniesieniu do ludzkich kategorii. Istnieje tendencja do ukazywania zależności między warunkami atmosferycznymi a stanami psychicznymi człowieka²⁴. Pogoda jest antropomorfizowana i psychologizowana w takim sensie, że opisujące ją określenia przykłada się do zjawisk typowo ludzkich jak samopoczucie czy stany emocjonalne. Mówimy przecież: pogoda ducha, burzliwe przejścia, wichry namiętności, grad pytań, klimat rozmów etc., a gdy ktoś z naszych bliskich ma zły humor, wówczas radzimy mu, by się rozchmurzył, chcąc zobaczyć jego pogodne oblicze. Właśnie dlatego niekiedy tak trudno jest nam pomyśleć, że promienie światła słonecznego padające na naszą twarz są czymś innym niż zwiastunem dobrego nastroju – pozaludzkiem znakiem, śladem pozostawionym na naszej skórze przez globalne ocieplenie. Najczęściej bowiem nie potrafimy odbierać rzeczywistości w sposób interobiektywny, odczytywać wskazówek pozostawionych na rozmaitych powierzchniach przez pozaludzkich uczestników życia codziennego.

Czasowe falowanie: jak zobaczyć hiperobekt?

Aby móc zobaczyć globalne ocieplenie, potrzeba czasu, ale nie tego ludzkiego, którego najczęściej nam brakuje. Chodzi raczej o trudną do osiągnięcia perspektywę czasu głębokiego. Twórcy *Impression météo* w niespełna 30-minutowym filmie pokazują nam blisko stuletnią historię wzajemnych oddziaływań osiedli mieszkalnych i globalnego ocieplenia. Obserwujemy tu dosłownie kilka momentów z jego istnienia, które liczy się w dziesiątkach tysięcy lat²⁵. Większość artystów wizualnych, chcąc pokazać trwanie czy działanie hiperobektów, ucieka się do rozmaitych perspektyw czasowych. Morton wspomina o dwóch utworach audiowizualnych, których autorzy za pomocą różnych środków artystycznych ujawniają właśnie wspomnianą perspektywę oraz złowieszczą obecność hiperobektów: animacji *Das Rad* (reż. Chris Stenner, Arvid Uibel, Heidi Wittlinger, 2001)²⁶ oraz teledysku do utworu *The Box* zespołu Orbital (reż. Jes Benstock, Luke Losey, 1996)²⁷. Pierwszy opowiada historię cywilizacji ludzkiej z perspektywy dwóch skał²⁸. Historia ta zaczyna się wraz z wynalezieniem koła i trwa aż do apokalipsy, przy czym twórcy wciąż zmieniają kontekst czasowy, pokazując na przemian te same procesy zachodzące w czasie ludzkim i głębokim. Ludzcy bohaterowie animacji postrzegają historię życia na ziemi przez pryzmat własnego doświadczenia jako linearną, ewolucyjną, związaną z nieograniczonym postępem. Tymczasem skały, obserwując początek i upadek człowieka, dysponują zupełnie inną wizją czasu, perspektywą milionów lat. Dlatego wynalazek koła nie jest dla nich dowodem linearnego progresu, lecz staje się globalną metaforą ziemskiego

życia, którego rozwój polega na cyklicznym powstawaniu i wymieraniu gatunków. Reżyserzy teledysku do utworu grupy Orbital posługują się natomiast konwencją realistyczną, nie przedstawiają rozmawiających skał, jednak przesłanie ich utworu okazuje się bardzo podobne. Opowiadają o podróżnicze (Tilda Swinton), która poruszając się po jednym z dużych brytyjskich miast, dysponuje perspektywą czasu głębokiego. Swinton była nagrywana około pięćdziesięciu razy wolniej niż jej otoczenie, dlatego odnosimy wrażenie, że ludzie wokół niej mkną, poruszają się zbyt szybko, byśmy mogli ich rozpoznać. Bohaterowie teledysku „migoczą”, podobnie jak cała cywilizacja człowieka, która na oczach podróżniczki pojawia się nagle i tylko po to, by następnie w mgnieniu oka zniknąć. Zanurzeni we własnej tymczasowości ludzie pochłonięci pogonią za rozwojem nie są w stanie odczytywać śladów pozostawianych przez hiperobiekty, poruszających się w innym wymiarze czasowym. Perspektywa czasu głębokiego pozwala natomiast podróżnicze dostrzec znaki niedostępne innym, związane bezpośrednio z niebezpieczeństwem grożącym ziemskiemu życiu.

O ile animacje²⁹ oraz spekulatywne artystyczne fikcje filmowe dają szerokie pole do opisu samym twórcom, o tyle dopiero eksperymentalne filmy dokumentalne, zawierające zapis autentycznych przeżyć, nie pozostawiają moim zdaniem widzów obojętnymi na tragiczne żniwo, jakie zbiera globalne ocieplenie. Doskonałym przykładem jest tu *California on Fire* (reż. Jeff Frost, 2018). Amerykański reżyser postanowił w 25-minutowym filmie udokumentować około siedemdziesięciu pożarów, z którymi przez pięć lat borykali się mieszkańcy tytułowego stanu. Za pomocą techniki poklatkowej jemu również udało mu się osiągnąć pozaludzka perspektywę czasową i pokazać pożar jako hiperobiekt. Porzucając ludzki punkt widzenia i ukazując wszystko w zbyt szybkim tempie, twórca osiągnął ponadto efekt dziwności. Obserwujemy tu pędzące wozy strażackie, które w ekstremalnym przyspieszeniu stają się jedynie smugami. To właśnie w chwilach, gdy rozmywają się postaci ludzkie, w całej okazałości pojawiają się hiperobiekty. Reżyser posługuje się na zmianę dwiema perspektywami. W obrębie pierwszej skupia się na samym wnętrzu pożaru, czyli miejscu, gdzie czas ludzkiej jednostki, jej pośpiech oraz działanie mają znaczenie. Umożliwia to zobaczenie poszczególnych płomieni, ale nie daje dostępu do całości hiperobektu. Sięgając po drugą, obejmuje w gruncie rzeczy pozaludzki punkt widzenia, stwarza przestrzeń interobiektywności, w której współlistnieją ze sobą ogromne, nie-ludzkie skończoności. To dopiero ta globalna, planetarna perspektywa, nieobejmująca już żadnych ludzi, ukazuje nam pożar w przerażającej całości. Teraz jesteśmy w stanie bez trudu zobaczyć jego granice i kształty, nie mamy najmniejszej wątpliwości, że jest on ogromnym, autonomicznym i działającym samowolnie obiektem. Dzięki przyjęciu obu perspektyw Frostowi doskonale udało się przedstawić nielokalność hiperobektów – będąc wraz ze strażakami wewnątrz szalejących płomieni, nie widzimy całego pożaru, z kolei spoglądając na ogrom pożaru z dystansu, nie jesteśmy w stanie dostrzec żadnego człowieka.

Antropocen nie jest już epoką człowieka, lecz okazuje się niesamowitym czasem działania hiperobektów, które poruszają się w zbyt wielu wymiarach jednocześnie, przenikają wszystkie nasze czynności oraz kpią sobie z wysiłków poszczególnych jednostek, czyniąc je bezradnymi. Globalne ocieplenie już daw-

no dało o sobie znać, właściwie to ono nas zaczęło, pozostając jednocześnie całkowicie obojętnym na nasze losy. Współcześni artyści wizualni stają przed bardzo ważnym i jednocześnie trudnym zadaniem tworzenia reprezentacji hiperobiektów po to, by najpierw zdać sprawę z ich istnienia, a dopiero później odnaleźć receptę na ich problematyczny sposób bycia. Nauki ściśle dostarczają nam wielu przydatnych danych, ale często brakuje im wizualnych środków wyrazu, które potrafiłyby skutecznie poruszyć wyobraźnię ludzi antropocenu i wywołać ich zaangażowanie. Właśnie dlatego nie wystarczyło jedynie odkryć i zbadać kości dinozaurów, lecz jeszcze należało zwierzęta te w odpowiedni sposób przedstawić, dać im konkretne ciało, aby mogły funkcjonować w wyobraźni społecznej. Estetyka odgrywa kluczową rolę w humanistyce środowiskowej, gdyż jest w stanie nauczyć nas dostrzegać hiperobiekty oraz odczytywać ich rozmaite ślady zostawiane w przestrzeni interobiektywności. Być może żadna z dotychczasowych epok nie wymagała od ludzi tak wielkiej wyobraźni estetycznej, jak czyni to właśnie antropocen.

¹ Zob. N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat?*, tłum. Ł. Zareba, Karakter, Kraków 2016.

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

³ Zob. G. Harman, *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*, Penguin Random House UK, London 2017.

⁴ Dla Grahama Harmana oraz Timothy'ego Mortona estetyka jest kategorią ontologiczną, która dotyczy nie tylko ludzkich wytworów kultury, lecz wszystkich istniejących przedmiotów i wiąże się z tym, co zmysłowe. Każdy obiekt, który ma jakiś wygląd, może wchodzić w relacje z innymi obiektami, relacje te jednak nigdy nie są bezpośrednie, lecz zapośredniczone przez sferę zmysłową. Harman używa terminu „przyczynowość zastępcza”, gdy mówi o tym, że jedynie nasze profile zmysłowe wchodzą ze sobą w interakcje (zob. G. Harman, *O przyczynowości zastępczej*, tłum. M. Rychter, „Kronos” 2012, nr 1, s. 31-47). Zmysłowość pełni tu funkcję „mediów społecznościowych” wszystkich bytów – pozwala nawiązać kontakt rzeczywistym przedmiotom, które zawsze pozostają wycofane, niedostępne i ukryte. Morton idzie jeszcze dalej i krytykuje dotychczasową praktykę wyjaśniania przyczynowości za pomocą kategorii mechanistycznych. Według niego przyczynowość ma naturę estetyczną, dlatego powód naszego działania znajduje się zawsze przed nami i wiąże się z byciem pociągającym przez to, co zmysłowe. Więcej na ten temat zob.

T. Morton, *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*, Open Humanities Press, Ann Arbor 2013.

⁵ Zob. T. Morton, *Hyperobjects...* dz. cyt., s. 38.

⁶ Zob. <https://showyourstripes.info> (dostęp: 9.05.2023).

⁷ Jedną z charakterystycznych cech hiperobiektów to czasowe falowanie, polegające na tym, że globalne ocieplenie nie jest ograniczone doświadczeniem czasu jednostki ludzkiej, lecz działa w wielu strefach i przedziałach czasowych. Zob. T. Morton, *Hyperobjects...* dz. cyt., s. 55.

⁸ Antropomorfizowanie nie zawsze musi być błędem. Na to, że mogą płynąć z niego określone korzyści, zwraca uwagę Jane Bennett. Autorka proponuje stosowanie strategicznego antropomorfizmu, który ma nam ułatwić myślenie o sprawczości bytów nieożywionych lub nieświadomych. Zob. J. Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham – London 2010.

⁹ Zdjęcia do filmu powstawały w czterech paryskich lokalizacjach – na osiedlach: *Les Olympiades*, *Beaugrenelle*, *Créteil Préfecture* oraz *Courbevoie* (dzielnica La Défense).

¹⁰ Według Mortona duże skończoności okazują się znacznie bardziej przerażające niż mało realna wizja nieskończoności; są również źródłem kantowskiego doświadczenia wzniosłości. Zob. T. Morton, *Hyperobjects...* dz. cyt., s. 60.

¹¹ Zob. T. Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016.

- ¹² Polskim przykładem artystycznych działań na obszarze mrocznej ekologii są prace Diany Lelonek. Zob. D. Lelonek, *Atlas śmięcioroślin*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2021.
- ¹³ Zob. T. Morton, *Hyperobjects...* dz. cyt., s. 81.
- ¹⁴ Harman podkreśla, że klasyczna humanistyka nigdy nie była zainteresowana tym, co dzieje się pomiędzy dwoma przedmiotami, jeśli w tej relacji nie pośredniczy człowiek. Na gruncie ontologii zwróconej ku przedmiotom można zadać pytanie o sferę oddziaływań pomiędzy dwiema rzeczami (na przykład o relację między bawełną a spalającym ją ogniem). Zob. G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, tłum. M. Rychter, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.
- ¹⁵ Warto dodać, że sprawne i skuteczne działanie nie jest związane z ludzkim wymogiem posiadania świadomości, o czym przekonuje nas Bruno Latour, wprowadzając kategorię pozaludzkiego aktora (tzw. działacza). Zob. B. Latour, *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, tłum. A. Czarnacka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.
- ¹⁶ Morton twierdzi, że hiperobiekty poruszają się i działają w większej liczbie wymiarów niż ograniczona, trójwymiarowa przestrzeń dostępna ludzkiemu poznaniu, dlatego ich odbiór jest zawsze fragmentaryczny i niepełny. Zob. T. Morton, *Hyperobjects...* dz. cyt., s. 69.
- ¹⁷ Zob. J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.
- ¹⁸ Zob. A. Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2021, s. 174.
- ¹⁹ Zob. E. Domańska, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017, s. 129.
- ²⁰ Zob. F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, tłum. K. Kasprzyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- ²¹ Na marginesie warto przywołać słowa Karen Barad: *Przekonanie, że kategorie gramatyczne odzwierciedlają głęboką strukturę świata to trwały, uwodzący i dlatego wart zakwestionowania nawyk umysłu*. K. Barad, *Posthumanistyczna performatywność: ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie*, tłum. J. Bednarek, w: *Teorie wywrotowe*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 324.
- ²² Zob. T. Morton, *Lepkość*, tłum. A. Barcz, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 284-290.
- ²³ Zob. T. Morton, *Hyperobjects...* dz. cyt., s. 126.
- ²⁴ Korelacionizm to pogląd, który zakłada, że zawsze mamy dostęp jedynie do korelacji myśli i bytu, a nie do każdego z nich osobno. Nie sposób zatem na przykład zrozumieć zjawisk atmosferycznych poza kontekstem ludzkich emocji czy nastrojów. Zob. Q. Meillassoux, *Po skończoności. Esej o koniecznej przygodności*, tłum. P. Herbich, Fundacja Augusta hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2015, s. 16.
- ²⁵ Według Mortona globalne ocieplenie rozpoczęło się nie w epoce industrializacji, lecz wraz z początkami rolnictwa, czyli około 10 tys. lat przed naszą erą; między innymi dlatego ludzi antropocenu nazywa Mezopotamczykami. Zob. T. Morton, *Dark Ecology...* dz. cyt., s. 66.
- ²⁶ Zob. tegoż, *Hyperobjects...* dz. cyt., s. 56.
- ²⁷ Zob. tegoż, *Dark Ecology...* dz. cyt., s. 40.
- ²⁸ Animacje często antropomorfizują nie-ludzi, aby ułatwić nam wyobrażenie sobie i uznanie pozaludzkiej sprawczości. W przypadku skał zazwyczaj posługujemy się tzw. geontowładzą, czyli sztywnym i najczęściej krzywdzącym podziałem na to, co ożywione (aktywne) oraz nieożywione (pasywne). Zob. E. Povinelli, *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*, Duke University Press, Durham – London 2016. W tym kontekście ciekawym filmem jest esej wizualny *Last Things* (2023), którego reżyserka Deborah Stratman próbuje pokazać zjawisko ewolucji życia na ziemi z perspektywy skał.
- ²⁹ Forma ta jest bardzo przystępnym sposobem reprezentacji hiperobektów, jednak często niesłusznie bagatelizowanym. Warto wspomnieć o jednej z najnowszych pełnometrażowych produkcji tego typu, pokazywanej w konkursie głównym festiwalu Berlinale, czyli *Suzume* (reż. Makoto Shinkai, 2022). Japońska animacja przedstawia trzęsienia ziemi jako ogromny, podziemny hiperobekt, znajdujący się poza ludzkim wymiarem czasu, łączący przeszłość oraz przyszłość.

Andrzej Marzec

Doktor filozofii, krytyk filmowy, redaktor „Czasu Kultury”, vloger „Widma Marca”. Jego zainteresowania badawcze skupiają się wokół ontologii zorientowanej ku przedmiotom, estetyki postcyfrowej oraz współczesnego kina alternatywnego. Autor książki *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności* (2015). Na co dzień pragnie znaleźć odpowiedź na pytanie, dlaczego współczesna kultura jest tak bardzo nostalgiczna i nie jest w stanie uwolnić się od wspomniania swojej przeszłości. Pociągają go sztuki wizualne, kino eksperymentalne oraz wizja ekologii, o której można myśleć bez używania pojęcia „natura”.

Bibliografia

- Barad, K.** (2012). Posthumanistyczna performatywność: ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie (tłum. J. Bednarek). W: A. Gajewska (red.), *Teorie wywrótowe* (wyd. 1, ss. 323–360). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Brach-Czaina, J.** (1992). *Szczeliny istnienia*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Domańska, E.** (2017). *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Harman, G.** (2012). O przyczynowości zastępczej (tłum. M. Rychter). *Kronos*, (1), ss. 31–47.
- Harman, G.** (2013). *Traktat o przedmiotach* (tłum. M. Rychter). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Harman, G.** (2017). *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. London: Penguin Random House UK.
- Marzec, A.** (2021). *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Meillassoux, Q.** (2015). *Po skończoności. Esej o koniecznej przygodności* (tłum. P. Herbich). Warszawa: Fundacja Augusta hrabiego Cieszkowskiego.
- Morton, T.** (2013). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press.
- Morton, T.** (2013). *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*. Ann Arbor: Open Humanities Press.
- Morton, T.** (2016). *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press.
- Morton, T.** (2018). Lepkość (tłum. A. Barcz). *Teksty Drugie*, (2), ss. 284–290.
- Saussure, F. de** (2002). *Kurs językoznawstwa ogólnego* (tłum. K. Kasprzyk). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Keywords:

hyperobjects;
object-oriented
ontology;
global warming;
climate disaster;
ecology

Abstract

Andrzej Marzec

The Aesthetics of Hyperobjects: Representations of Global Warming and the Archive of the Anthropocene

The author inquires about the aesthetics of hyperobjects and their visual representations in contemporary cinema. From the perspective of the Anthropocene, the most interesting hyperobject for him is global warming, and he finds its extensive representation in *Impression météo* (dir. Nicolas Carrier, Marie Ouazzani, 2019). Interpreting the film image of French artists, he focuses on presenting specific features of hyperobjects found in Timothy Morton's work: viscosity, nonlocality, temporal undulation, interobjectivity, and phasing. The author demonstrates that contemporary film art has much more to offer than the commonly available scientific images of global warming. He explains the difference between intersubjectivity and interobjectivity by showing that thanks to the category of interobjectivity, we can think about the archive of the Anthropocene.