

Magdalena Kempna-Pieniążek

Instytut Nauk o Kulturze

Uniwersytet Śląski w Katowicach

e-mail: magdalena.kempna@us.edu.pl

ORCID: 0000-0002-2569-5596

Inne światy? Krajobrazy i kosmobrazy w serialu *Planety* (2019)

W jednym z fragmentów *Kronik marsjańskich* Ray Bradbury w następujący sposób opisuje praktyki Ziemiaków kolonizujących Czerwoną Planetę:

Przywieźli piętnaście tysięcy stóp sześciennych oregońskiej sosny, by wybudować Dziesiąte Miasto, i siedemdziesiąt dziewięć tysięcy stóp kalifornijskiej sekwoi, i wzniesli czystą i miłą osadę u zbiegu kamiennych kanałów. W niedzielę wieczorem zza kościelnych witraży widać było czerwone, niebieskie i zielone światła i słychać było głosy śpiewające numerowane hymny [...]. Wyglądało to pod wieloma względami tak, jakby wielkie trzęsienie ziemi wyrwało fundamenty i piwnice miasta w stanie Iowa, a potem jakaś trąba powietrzna gigantycznych rozmiarów przeniosła całe to miasto na Marsa i osadziła je tam bez żadnego wstrząsu...¹

Kroniki marsjańskie zostały wydane w 1950 roku, na całe lata przed misjami takimi jak Viking czy Pathfinder, które nie tylko rozpoczęły trwające do dziś przygotowania do załogowego lotu na Marsa, lecz także dostarczyły nam pierwszych fotografii marsjańskich pejzaży oglądanych nie przez teleskopy czy z orbity, a z jego powierzchni. Opowiadania Bradbury'ego świadczą o tym, że w zbiorowej wyobraźni terraformowanie innych ciał niebieskich

¹ R. Bradbury, *Luty* 2003. *Przerwa*, w: tegoż, *Kroniki marsjańskie*, przeł. A. Kaska, Warszawa 1986, s. 85.

trwało w najlepsze na długo zanim człowiek postawił swoją stopę na Księżycu i można było zacząć myśleć o przeniesieniu tego procesu ze sfery idei do obszaru realnych działań w fizycznie istniejącej przestrzeni. Dziś, kiedy ponownie zrobiło się głośno o potencjalnej wyprawie na Marsa, owo symboliczne terraformowanie obcych światów trwa w najlepsze, a fundamentalną rolę w tym procesie odgrywają media audiowizualne, w tym realizacje z gatunku *space documentaries*, czyli filmy i seriale poświęcone eksploracji przestrzeni kosmicznej.

Jedną z takich realizacji jest miniserial BBC *Planety* wyprodukowany w 2019 roku przez Andrew Cohena, stanowiący część większego projektu, na który składają się serie takie jak *Wonders of the Universe* (2011)², *Forces of Nature* (2016) czy *Wszechświat* (2021), w których rolę narratora i gospodarza programu pełni fizyk Brian Cox, autor popularnonaukowych książek, w ostatnim czasie ukazujących się na rynku wydawniczym w czasie bliskim premier kolejnych seriali emitowanych przez BBC³. Pięciododatkowe *Planety* przedstawiają kolejne zakątki Układu Słonecznego, od planet wewnętrznych po odległe gazowo-lodowe olbrzymy, przy czym na ich warstwę wizualną składają się przede wszystkim ujęcia pejzażowe. W niniejszym artykule chciałabym się przyjrzeć szczególnej relacji zachodzącej w tym serialu między ziemskimi i pozaziemskimi krajobrazami czy też raczej: kosmobrazami. Stosowane przez twórców *Planet* strategie pejzażowe będę rozpatrywać w kontekście teorii filmowych krajobrazów oraz wybranych nurtów *astro-culture studies*. Interesować mnie będzie między innymi sposób, w jaki estetyka wzniosłości funkcjonująca w serialu wprowadza do postrzegania kosmicznych pejzaży antropocentryczną perspektywę, ustanawiając grunt, na którym mogą się rozwijać dyskursy dotyczące terraformowania innych ciał niebieskich.

Metodologiczne umocowanie przedstawionej tu interpretacji zarówno w filmoznawstwie, jak i w studiach nad astrokulturą rodzi konieczność wstępnego uporządkowania terminologii. W pierwszej części artykułu prezentuję zatem koncepcję kosmobrazu i pokazuję, w jaki sposób może ona łączyć się z badaniem filmowych krajobrazów (w szczególności: krajobrazów kulturowych). Następnie w skonstruowanej w ten sposób teoretycznej ramie

² Tytuły seriali, które nie doczekały się oficjalnej polskiej dystrybucji, podaję w oryginalnym brzmieniu.

³ Na przykład emisji serialu *Forces of Nature* towarzyszyła w 2016 roku premiera książki pod tym samym tytułem napisanej przez Coxa z producentem serii, Andrew Cohenem. Polski przekład tej publikacji ukazał się dwa lata później. Zob. B. Cox, A. Cohen, *Ukryte siły natury*, przeł. R. Kosarzycki, Kraków 2018.

umieszczam *Planety*, pokazując, jakie funkcje pełnią oraz w jakie narracje i estetyki są uwikłane występujące w tym serialu ziemskie i pozaziemskie pejzaże.

Krajobrazy i kosmobrazy

Badacze astrokultury są świadomi faktu, że „kolektywne wyobrażenia przestrzeni kosmicznej w znacznej mierze opierają się na sile zarówno fotograficznych, jak i filmowych obrazów”⁴. Niegdyś kosmiczne imaginaria były kształtowane przez podszyte zimnowojennymi lękami, realizowane w Kalifornii amerykańskie filmy science fiction z lat 50. i 60.⁵ XX wieku; obecnie formują się one pod wpływem współczesnych blockbustów, takich jak *Marsjanin* (2015) Ridleya Scotta, w którym Czerwoną Planetę zagrały pustkowia Wadi Rum w Jordanii, czy wysokobudżetowy serial platformy Apple Tv+ *For All Mankind* (2019–). Proces, który tu zachodzi, jest specyficzny i paradoksalny: niczym w opowiadaniu Bradbury’ego, kosmiczne pejzaże są kształtowane na wzór i podobieństwo ziemskich krajobrazów, a następnie utrwalane w zbiorowej wyobraźni i pamięci jako reprezentacje „obcych” i „pozaziemskich” przestrzeni. Strategia ta jest zakrojona na olbrzymią skalę, obejmując nie tylko literacką, filmową czy serialową fikcję, lecz także – co postaram się tutaj wykazać – teksty kultury znacznie mocniej osadzone w faktach, takie jak realizacje z gatunku *space documentary*. W nich również, tak jak w wielu innych filmach dokumentalnych i fabularnych, występuje „ko-incydenca między działaniem obrazu pejzażu i funkcjonowaniem kina jako mechanizmu archiwum pamięci obrazowej”⁶, którą opisuje Barbara Kita:

Kino pozwala poznać pejzaże, które oglądamy tylko dzięki filmom; rozpoznajemy je przez pamięć wcześniej widzianych krajobrazów, zarówno tkwiących w archiwum samej kinematografii, jak i zdeponowanych w naszym prywatnym archiwum pamięci [...]. Przestrzenie przechodnie między miejscem naszym i innym, w tym przypadku filmowym pejzażem, który jest zawsze ten sam, ale nie taki sam, stwarzają kalki rozpoznawalne i pożądane w kinie⁷.

⁴ A.C.T. Geppert, *European Astrofuturism, Cosmic Provincialism: Historicizing the Space Age, w: Imagining Outer Space. European Astroculture in the Twentieth Century*, red. A.C.T. Geppert, New York 2012, s. 13.

⁵ Reprezentacyjnymi przykładami tej strategii są filmy z akcją osadzoną na Marsie, takie jak: *Rocketship X-M* (1950) Kurta Neumanna i *Robinson Crusoe on Mars* (1964) Byrona Haskina.

⁶ B. Kita, *Pejzaż za oknem. Europejskie widokówki filmowe – wprowadzenie*, w: *Filmowe pejzaże Europy*, red. B. Kita, M. Kempna-Pieniążek, Katowice 2017, s. 19.

⁷ Tamże, s. 19–20.

Chociaż zatem większość z nas nie miała okazji doświadczyć pobytu na Księżycu, to bez problemu rozpoznamy jego przestrzenie na ekranie, ponieważ niezliczona liczba zdjęć, komputerowych symulacji, filmów i seriali utrwaliła w naszej zbiorowej pamięci obraz naznaczonej kraterami, pokrytej jasnym pyłem pustyni, po której pod czarnym niebem, zmagając się z grawitacją mniejszą od ziemskiej, niczym w *slow motion* poruszają się postaci w skafandrach. W zbiorowym imaginariu utrwaliło się zresztą coś jeszcze: specyficzny sposób postrzegania Ziemi w relacji z innymi ciałami niebieskimi. Kiedy w 1972 roku świat obiegła słynna fotografia zrobiona przez członków załogi Apollo 17, nazywana dzisiaj *Niebieską kulką* (*The Blue Marble*), zyskałiśmy nową perspektywę w tworzeniu kosmicznych pejzaży⁸. W gruncie rzeczy jednak grunt pod tę zmianę został przygotowany wcześniej – w 1968 roku, gdy Bill Anders z załogi Apollo 8 zrobił zdjęcie znane jako *Earthrise – Wschód Ziemi*, na którym:

Ziemia jest [...] przechylona na bok; po lewej stronie jest Biegun Południowy, a równik biegnie od góry do dołu. Pomiedzy poskręcanymi chmurami widać niewiele lądu, jednak na tle czerni Kosmosu wyraźnie odznaczają się łososiowej barwy piaski pustyni Namib i Sahary. [...] delikatny półksiężyc unosi się nad martwym [...] krajobrazem – widziany w negatywie obraz sierpu Księżyca na przyjaznym ziemskim niebie. Jest to obcy widok: Ziemia z perspektywy planetarnej, już nie w pozycji centralnej, po prostu kolejny świat⁹.

Chociaż zawarty w książce Briana Coxa i Andrew Cohena opis fotografii *Earthrise* ma na celu wskazanie zdecentralizowanej pozycji Ziemi jako niewielkiego ciała niebieskiego krążącego wokół średniej wielkości gwiazdy z dala od centrum galaktyki, to *de facto* staje się manifestem miłości do naszej planety, wyrazem podziwu dla jej piękna i żywotności reprezentowanych przez różnorodność jej krajobrazów (skłębione chmury, piaski pustyni, Biegun Południowy...). W gruncie rzeczy taka narracja stanowi ilustrację idei kosmobrazu (*spacescape*) sformułowanej przez Alice Gorman. Specjalizująca się między innymi w archeologii astrokultury badaczka twierdzi, iż:

Miejsca związane z eksploracją kosmosu tworzą trójpoziomowy, wertykalnie zorientowany pejzaż, począwszy od zaprojektowanych na Ziemi kosmicznych krajobrazów (obiekty startowe, stacje śledzenia lotów itd.), przez [...] krajobrazy ziemskiej orbity i powierzchni ciał niebieskich [...], aż po tereny rozciągające się poza Układem Słonecznym, gdzie dotarły jak dotąd tylko sondy Voyager,

⁸ O konsekwencjach upowszechnienia się tej fotografii w interesujący sposób pisze Nicholas Mirzoeff w książce *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Kraków–Warszawa 2016, s. 23–24.

⁹ B. Cox, A. Cohen, *Człowiek i wszechświat*, przeł. L. Lamża, Kraków 2024, s. 34.

czyli przestrzeń bogatą w skojarzenia, choć pozbawioną znamion ludzkiej kultury materialnej [...]. Te miejsca, rzeczy i idee można nazwać kosmobrazami. Kosmobraz niesie silne polityczne, społeczne i emocjonalne skojarzenia, mimo iż większość ludzi nie posiada bezpośredniego doświadczenia lub pamięci o kosmosie¹⁰.

Tak definiowane kosmobrazy, czego autorka jest zresztą świadoma, są szczególnym, bo odnoszącym się do przestrzeni kosmicznej, typem krajobrazu kulturowego, który ma na myśli Beata Frydryczak, gdy pisze: „Krajobraz [...] jest konstruktem kulturowym, nadbudowanym nad tym, co społeczne, uwarunkowanym przez to, co estetyczne i stworzonym z tego, co przyrodnicze”¹¹. Badaczka zwraca uwagę na to, że – w odróżnieniu od krajobrazu estetycznego, rozumianego jako idea – krajobraz kulturowy ma procesualny charakter¹², ściśle związany z ludzką działalnością. To samo dotyczy kosmobrazów, opisywanych przez Gorman w przywołanym cytacie w sposób przywodzący na myśl podróż kosmiczną przebiegającą w trzech etapach: od startu z Ziemi, przez ziemską orbitę, aż po rubieżę Układu Słonecznego i głęboki kosmos.

Na potrzeby analizy filmowej pojęcie krajobrazu kulturowego adaptuje Ilona Copik, definiująca go jako: „medium kultury, która wyraża siebie za pośrednictwem ludzkich praktyk kształtowania otoczenia, porządkowania ziemi, lokowania w niej swoich śladów – kulturowych artefaktów”¹³. Zdaniem autorki, jest on jednak „także użyteczną kategorią antropologiczną służącą badaniu kultury w miejscu, pozwalającą rozszyfrować identyfikujące ją nawarstwione znaczenia i wartości oraz procesy ich społecznego uzgadniania w toku interakcji”¹⁴. Rzeczywiście, w koncepcji kosmobrazu istotną rolę pełnią wszelkiego typu kulturowe artefakty (stacje kosmiczne, satelity i ich

¹⁰ A. Gorman, *The Cultural Landscape of Interplanetary Space*, „Journal of Social Archaeology” 2005, vol. 5, no. 1, s. 88.

¹¹ B. Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013, s. 52. W innym miejscu badaczka zauważa, że „biorąc pod uwagę najnowszy dyskurs natury warunkowanej kulturowo i społecznie, można nabrać przekonania, że kultura jest jedyną sferą, w ramach której dyskurs krajobrazu jest możliwy. Nie ulega bowiem wątpliwości, że krajobraz jest zjawiskiem kulturowym, modelowanym w ramach określonej kultury i towarzyszącej jej strategii rozumienia i postrzegania świata, podlegając tym samym mechanizmom, jakie i ją kształtują”. Sugerowałoby to, że każdy krajobraz – przynajmniej w pewnym sensie – jest krajobrazem kulturowym [B. Frydryczak, *O dwóch sensach krajobrazu*, w: *Krajobraz kulturowy*, red. B. Frydryczak, M. Ciesielski, Poznań 2014, s. 16].

¹² B. Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*, s. 54.

¹³ I. Copik, *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Katowice 2017, s. 46.

¹⁴ Tamże.

szczątki), a także społeczne interakcje kształtujące znane nam reprezentacje przestrzeni kosmicznej, aczkolwiek praktyki z tym związane dotyczą „otoczenia” w sensie nie tyle lokalnym, co (ponad)globalnym, a tym, co podlega „porządkowaniu”, nie jest ziemia pod naszymi stopami, lecz przestrzeń około- i międzyplanetarna. W produkowaniu tak rozumianych kosmobrazów aktywną rolę pełnią nie tylko miejsca związane z rzeczywistą eksploracją kosmosu, lecz także wszystkie inne przestrzenie mogące pobudzać zbiorową i indywidualną kosmologiczną wyobraźnię. Ciekawe przykłady z tym związane omawia Oliver Dunnett, analizujący miejsca takie jak Mars Society’s Desert Research Station w stanie Utah czy Biosphere 2¹⁵. Przestrzenie te, zdaniem badacza, uczestniczą „w procesie spotykania Marsa na Ziemi”¹⁶, imitując marsjańskie pejzaże zarejestrowane i dostarczone na Ziemię przez liczne sondy, poczynając od misji Viking. Równocześnie miejsca te „mobilizują pustynną estetykę”¹⁷ w dyskursach dotyczących potencjalnej kolonizacji Marsa. Mówiąc krótko: to, że w zbiorowej wyobraźni utrwała się wizja tej planety jako „czerwonej pustyni”, przypominającej tereny Utah, nie jest dziełem ani przypadku, ani natury, lecz ściśle kulturowego oddziaływania, między innymi faktu, że w kinie klasycznym (1930–1960) za marsjańskie pejzaże służyły filmowcom między innymi przestrzenie kalifornijskiej Doliny Śmierci. „Nadawanie sensu Marsowi w popularnej i naukowej wyobraźni odbywa się tak samo na Ziemi, jak w przestrzeni międzyplanetarnej”¹⁸ – konkluduje Dunnett, wskazując na często obserwowaną w astrokulturze silną współzależność ziemskich i kosmicznych pejzaży¹⁹. Współzależność tę obserwujemy także w wielu realizacjach z gatunku *space documentary*, a jej reprezentatywnym przykładem jest miniserial *Planety*.

¹⁵ O przestrzeniach tych wspominają także takie badaczki, jak Lisa Messeri i Natalie Koch [zob. L. Messeri, *Resonant Worlds: Cultivating Proximal Encounters in Planetary Science*, „American Ethnologist” 2017, vol. 44, no. 1, s. 134; N. Koch, *Whose Apocalypse? Biosphere 2 and the Spectacle of Settler Science in the Desert*, „Geoforum” 2021, nr 124, s. 39].

¹⁶ O. Dunnett, *The Spaces of Outer Space*, w: *The Routledge Handbook of Social Studies of Outer Space*, red. J.F. Salazar, A. Gorman, London–New York 2023, s. 86.

¹⁷ N. Koch, *Whose Apocalypse? Biosphere 2 and the Spectacle of Settler Science in the Desert*, s. 39.

¹⁸ O. Dunnett, *The Spaces of Outer Space*, s. 86.

¹⁹ Na marginesie tych rozważań warto wspomnieć, że korelacja ta obejmuje również krajobrazy dźwiękowe. Jak wskazuje Jan Topolski, do dźwiękowego zilustrowania obcych światów w filmach science fiction, obok konotującej obcość elektroniki, często wykorzystywane są ziemskie odgłosy i żywioły (na przykład deszcz, wiatr, bulgotanie lawy...) [zob. J. Topolski, *Obce fonosfery. Dźwiękowe krajobrazy pozaziemskich planet w kinie science fiction*, „Kwartalnik Filmowy” 2023, nr 122, s. 58–84].

Planety (1999) i *Planety* (2019)

Większość konwencji filmów i seriali o eksploracji przestrzeni kosmicznej ukształtowała się w czasie premiery serialu *Cosmos: A Personal Voyage* (1980), którego narratorem był słynny amerykański astronom Carl Sagan. Chociaż już w latach 80. i 90. XX wieku powstał szereg realizacji tego typu, to naprawdę dynamiczny rozwój tego gatunku nastąpił w drugiej i na początku trzeciej dekady nowego tysiąclecia, kiedy to powstały wysokobudżetowe kontynuacje serii *Cosmos...* (*Kosmos* [2014]; *Kosmos: możliwe światy* [2020]), a także seriale BBC takie jak *Cuda Układu Słonecznego* (2010), *Planety* oraz *Wszelchświat*. Chociaż *space documentaries* na ogół identyfikowane są jako produkcje koncernów medialnych (BBC) czy stacji telewizyjnych (PBS, Discovery Channel), to bywają też realizowane przez autorów filmowych takich jak Werner Herzog (*Ogniste kule: goście z odległych światów*, 2020), a także mogą przybierać formy odbiegające od głównonurtowych konwencji, jak ma to miejsce w filmie Ala Reinerta *For All Mankind* (1989), zmontowanym z archiwalnych zdjęć zarejestrowanych w czasie Programu Apollo oraz wypowiedzi uczestników tych misji²⁰. *Space documentary* nie jest zatem gatunkiem ani jednorodnym, ani niezmiennym. Wręcz przeciwnie: już pobieżne spojrzenie na realizacje tego typu emitowane przez BBC pozwalają dostrzec interesujące tendencje i kierunki jego ewolucji.

Warto zauważyć, że *Planety* nie są pierwszą podjętą przez koncern próbą popularyzowania najnowszej wiedzy o naszym systemie planetarnym. Dwaście lat przed powstaniem tej serii na kanale BBC2 miał premierę ośmio-odcinkowy serial pod tym samym tytułem, w którym jednakże omawiano przede wszystkim proces eksploracji Układu Słonecznego, a sporo czasu ekranowego zajmowały wypowiedzi astronautów, inżynierów i badaczy zaangażowanych w programy takie jak Apollo czy Cassini. Nic nie wskazuje na to, by serial zrealizowany po latach był w zamierzeniu twórców kontynuacją lub remakiem tamtej serii, porównanie ich pozwala jednak na dostrzeżenie różnic stanowiących istotny kontekst refleksji o funkcjonowaniu kosmobrazów w *space documentaries*.

Planety z 1999 roku wpisują się w opisywany przez Michaela Jefriesa format *science*, czyli grupę programów i realizacji dokumentalnych, które – zgodnie z polityką BBC – miały oferować widzom i widzkom „niewygodną,

²⁰ Więcej o specyfice *space documentaries* zob. K. Boczkowska, *The Homely Sublime in Space Science Documentary Film: Domesticating the Feeling of Homelessness in Carl Sagan's „Cosmos” and Its Sequel*, „Kultura Popularna” 2017, nr 4, s. 24–34.

trudną naukę”²¹, a więc treści niekoniecznie atrakcyjne i łatwe do przyswojenia, za to korespondujące z aktualnie toczącymi się debatami społecznymi czy politycznymi. Takiemu modelowi w drugiej połowie XX wieku przeciwstawiana była „eskapistyczna idylla filmów przyrodniczych”²², którą autor określa mianem „formatu *nature*”, reprezentowanego przez programy i seriale oferujące odbiorczyniom i odbiorcom estetyczną przyjemność płynącą z podziwiania pięknych krajobrazów czy pociesznych (z ludzkiej perspektywy) zachowań zwierząt, nie zawsze wzbogaconą o odwołania do specjalistycznej wiedzy²³. Na przełomie XX i XXI wieku, wraz z sukcesami takich realizacji, jak *Wędrówki z dinozaurami* (1999) czy *Błękitna planeta* (2001), różnice między formatami *science* i *nature* uległy zatarciu: programy przyrodnicze zaczęły wykazywać ściślejszy związek z nauką, a filmy i seriale poświęcone między innymi kosmologii – wraz z rozwojem technologii CGI oraz napływem spektakularnych obrazów z sond i teleskopów najnowszej generacji – nabrały estetycznego powabu, zdystansowały się względem kwestii politycznych, a zamiast „niewygodnej, trudnej nauki” zaczęły stawiać akcent na ciekawostki i edukację opartą na stymulowaniu odbiorczych afektów. O ile zatem *Planety* z 1999 roku osadzają opowieść o eksploracji Układu Słonecznego w kontekście historycznym, nie unikając kwestii politycznych (co istotne, prezentowanych z dwóch perspektyw: amerykańskiej i rosyjskiej) oraz kontrowersji związanych z kosmicznym wyścigiem, o tyle w serialu o dwadzieścia lat późniejszym wątki tego typu nie występują, a zamiast dużej liczby ujęć archiwalnych, oglądamy w nim wysokiej jakości komputerowe symulacje, zmontowane w atrakcyjny sposób i połączone ze spektakularnymi ujęciami ziemskiej natury i symfoniczną oraz elektroniczną muzyką.

Stadium pośrednim między oboma serialami są zrealizowane w 2010 roku *Cuda Układu Słonecznego*, wprowadzające na ekran Briana Coxa. To właśnie w tej realizacji proporcje między specjalistyczną wiedzą i wideoklipowymi ujęciami prezentującymi krajobrazy lub kosmobrazy zasadniczo zaczynają się przechylać na korzyść tych drugich. Największą siłą dzisiejszych *space documentaries* nie jest już wiedza, którą przekazują, lecz obraz. Spektakularne ujęcia zrealizowane w komputerowej technice oraz prezentowane w wysokiej rozdzielczości, odpowiednio opracowane zdjęcia z kosmicznych sond i teleskopów określają dziś poetykę tego gatunku w znacznie większym stopniu niż archiwalia z ery kosmicznego wyścigu.

²¹ M. Jefries, *BBC Natural History versus Science Paradigms*, „Science as Culture” 2003, vol. 12, no 4, s. 528.

²² Tamże.

²³ Zob. tamże, s. 528–543.

Planety z 2019 roku to jednak nie tylko współczesna realizacja konwencji tego gatunku, lecz także przykład efektywnego wykorzystania ziemskich krajobrazów w procesie symbolicznego – i dokonującego się wciąż głównie w zbiorowej wyobraźni – terraformowania wybranych obiektów występujących w Układzie Słonecznym. Głównymi argumentami skłaniającymi mnie do przyjęcia takiej perspektywy interpretacyjnej są trzy charakterystyczne strategie fundamentalne dla estetyki omawianego serialu i zawartych w nim ujęć pejzażowych, a zarazem w wysokim stopniu korespondujące z zaproponowaną przez Gorman ideą kosmobrazu i jego ideologicznej funkcjonalności. Strategiami tymi są: konstruowanie pejzażu wertykalnego, zestawianie naturalnych ziemskich krajobrazów z komputerowo generowanymi kosmobrazami oraz mobilizowanie estetyki wzniosłości wraz z jej antropocentrycznym sztafażem.

Pejzaże wertykalne i panoramiczne

Jak już wspomniałam, *Planety* są serialem składającym się głównie z ujęć pejzażowych. Większość czasu ekranowego zajmują w nim obrazy przyrody, na których tle Brian Cox snuje narrację na temat wyników badań prowadzonych nad poszczególnymi planetami, a także komputerowo generowane obrazy owych planet oraz ich – w większości jedynie domniemanych – pejzaży. Na resztę ujęć składają się materiały archiwalne, głównie z zasobów agencji NASA i ESA, związane z eksploracją Układu Słonecznego, w tym zdjęcia dostarczone przez sondy kosmiczne. Wszystko to zostaje uporządkowane w sposób, który koresponduje z omawianą przez Gorman „wertykalną orientacją” kosmobrazów. W każdym z pięciu odcinków prezentowane są ujęcia startujących rakiet (na ogół wraz z ujęciami ukazującymi naziemne centrum dowodzenia), a następnie – już w formie komputerowych symulacji – obrazy sond opuszczających ziemską orbitę i docierających do miejsc swojego przeznaczenia. Patrząc na zdjęcia przedstawiające rosyjską sondę Wenerę usytuowaną w wenusjańskim pejzażu, sondę Cassini penetrującą pierścienie Saturna czy próbnik Huygens zanurzający się w trującej atmosferze Tytana, warto postawić przynajmniej dwa – proste, ale fundamentalne – pytania: po pierwsze: kto patrzy? I, po drugie: co widzi?²⁴.

²⁴ Równie interesujące wydają się pytania: „co patrzy?” i „kto widzi?”. Próbniki i sondy kosmiczne są wszak realizacją idei maszyny widzenia, o której przed laty pisał Paul Virilio, komentując rysując się na horyzoncie kultury możliwości „widzenia bez patrzenia, gdzie kamera sterowana jest przez komputer, a ten ostatni przejmuje [...] zdolność analizy otacza-

Z wyjątkiem najbardziej zaawansowanych sond, takich jak marsjański Pathfinder, urządzenia, o których tu mowa, nie miały lub posiadały bardzo ograniczone możliwości fotograficznej samoobserwacji. Skonstruowane po to, by zbierać próbki skał i robić zdjęcia obcych światów, wbrew temu, co sugerują poszczególne ujęcia, nie miały sposobności, by raz za razem robić sobie selfie na tle wenusjańskich chmur czy dawno wygasłych marsjańskich wulkanów. Komu zatem, jeśli nie człowiekowi, przypisać wirtualne spojrzenie, które ujmuje pozaziemski pejzaż w stylistyce nawiązującej do estetyki romantycznej wzniosłości? I co widzi owo wirtualne ludzkie oko, jeśli nie pejzaże, które w jakimś sensie wydają się znajome? Owszem, coraz doskonalsze zdjęcia wykonywane przez kosmiczne teleskopy, sondy i satelity pozwalają nam dziś na całkiem skrupulatne mapowanie Księżyca czy Marsa, krajobrazy osłoniętej gęstymi chmurami powierzchni Wenus wciąż jednak w pełni się przed nami nie ujawniły²⁵. Słynne jeziora ciekłego metanu na Tytanie widzieliśmy tylko przelotnie, na czarno-białych zdjęciach przesłanych przez sondę Cassini, w serialu *Planety* oglądaliśmy je jednak w pełnej krasie i w kolorze. Co więcej, krajobrazy te z miejsca stają się krajobrazami kulturowymi za sprawą umieszczenia w nich pochodzących z Ziemi artefaktów, takich jak wspomniane próbniki, sondy czy ich szczątki. Obecność tych artefaktów na innych planetach lub ich księżycach jest pierwszym krokiem nie tylko na drodze do kolonizowania tych przestrzeni, lecz także do ich terraformowania, które rozpoczyna się od próby uczynienia ich w pewien sposób swojskimi lub przynajmniej oswojonymi. Z wątkiem tym silnie

jącego środowiska, automatycznej interpretacji sensu wydarzeń” [P. Virilio, *Maszyna widzenia*, przeł. B. Kita, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 40]. Taki typ wytwarzania „widzenia bez patrzenia” badacz uznawał za „reprodukcję intensywniej ślepoty”, która „staje się nową i ostatnią formą [...] industrializacji braku spojrzenia” [tamże, s. 57]. Refleksje te siłą rzeczy prowadzą do rozważań na temat relacji między astrokulturą (a także astrofizyką czy astronomią) a technologiami widzenia. Taka perspektywa badawcza jest niezwykle ważka, zdecydowanie jednak wykracza poza ramy i charakter niniejszego opracowania, dla którego centralną kategorią jest pojęcie kosmobrazu. Za zwrócenie uwagi na ten wątek dziękuję prof. Mikołajowi Madurowiczowi.

²⁵ Dzięki trwającej w latach 1989–1994 misji Magellan udało się stworzyć szczegółową mapę radarową 98% powierzchni Wenus. W ten sposób uzyskano między innymi dane na temat niezwyklej formacji wulkanicznych obecnych na tej planecie. Warunki tam panujące zasadniczo uniemożliwiały jednak jak dotąd sfotografowanie wenusjańskich krajobrazów zarówno z orbity (nie pozwala na to gęsta atmosfera), jak i z powierzchni (ekstremalnie wysokie temperatury oraz ciśnienie, w których topią się wszelkie metale, nawet ołów, bardzo szybko uszkadzają sprzęt). Jedyne zdjęcia wenusjańskich pejzaży, jakimi dysponujemy, zostały zarejestrowane w drugiej połowie XX wieku przez rosyjskie sondy Wenera, którym udało się dotrzeć na powierzchnię tej planety i przetrwać dość długo, by przesłać na Ziemię zrobione przez siebie fotografie.

współgra druga ze wspomnianych przeze mnie strategii stosowanych w serialu, czyli zestawianie naturalnych ziemskich krajobrazów z komputerowo generowanymi kosmobrazami.

Realizując serial, jego twórcy wybrali się zarówno w wizualną podróż po całym Układzie Słonecznym, jak i w całkiem realną wyprawę – głównie po Europie i Ameryce Północnej – w poszukiwaniu atrakcyjnych ziemskich pejzaży. Krajobrazy, które towarzyszą narracji snutej przez Briana Coxa, nie są ani przypadkowe, ani też czysto ornamentalne. Wręcz przeciwnie: stanowią one precyzyjną ilustrację wyobrażeń na temat odległych światów, jakie mogą zrodzić się w zbiorowej świadomości pod wpływem przenikających do niej – uprzednio przefiltrowanych przez popkulturę – strzępów informacji i faktów na temat danych obserwacyjnych. W związku z tym w serialu *Planety* komputerowo wygenerowane ujęcia powierzchni Wenus zostają zestawione ze zdjęciami pustkowi w Arizonie; mówiąc o wąwozach wyrzeźbionych niegdyś przez wodę na Marsie, Brian Cox prezentuje się na tle Wielkiego Kanionu; z kolei narracji o jednym z księżyców Saturna – pokrytym lodem i pełnym aktywnych gejzerów Enceladusie – towarzyszą ujęcia zarejestrowane na Islandii. W każdym z tych przypadków twórcy zadbali o to, by kolorystyka komputerowych symulacji zgadzała się z barwami, jakie obserwujemy na Ziemi: Wenus jest zatem rdzawo-brunatna niczym pustkowia Arizony, a Enceladus czy Pluton skrzą się bielą islandzkich lodowców.

Taka strategia ma oczywiście wymiar edukacyjny, wszak *space documentaries* opierają się na idei popularyzowania nauki, a ziemskie krajobrazy mają potencjał uruchamiania naszej wyobraźni w celu zrozumienia zjawisk – dosłownie rzecz biorąc – kosmicznie od nas odległych. Eleanor Louson w przekonujący sposób pokazuje, że spektakularność, na której opierają się współczesne wysokobudżetowe popularnonaukowe filmy i seriale, stanowi kontynuację rozwijanej od wieków strategii dydaktycznej polegającej na przekazywaniu wiedzy poprzez oddziaływanie na odbiorcze afekty. Tak samo jak nie jest przypadkiem to, że pierwsze muzea historii naturalnej w swoich architektonicznych założeniach przypominają katedry (miały one bowiem budzić w odwiedzających uczucia powagi, podziwu i nabożnego wręcz skupienia), tak i prezentowane w dzisiejszych filmach popularnonaukowych ujęcia monumentalnych krajobrazów, na ogół w dynamicznym montażu i przy dźwiękach podniosłej muzyki, należy odczytywać jako sposób na zaoferowanie widzom i widzkom „doświadczenia, które jest nie tylko dydaktyczne, lecz także emocjonalne”²⁶. W *space documentaries* strategia ta w praktyce przy-

²⁶ Zob. E. Louson, *Taking Spectacle Seriously: Wildlife Film and the Legacy of Natural History Display*, „Science in Contexts” 2018, no 1, s. 20–21.

czynia się do kształtowania takich wyobrażeń na temat innych planet, które w symboliczny sposób czynią je „naszymi”, mapują je za pomocą siatki pojęć nie tylko nam dostępnych i dla nas zrozumiałych, lecz także takich, które pomagają nam „porządkować” ziemię i tereny – i to nawet zanim jeszcze osobiście się na nich pojawiliśmy.

W monografii na temat filmowej przestrzeni Elżbieta Ostrowska stwierdza, że:

Harmonijnie zorganizowana przestrzeń w obrazie nie jest przestrzenią doświadczalną – jest sprawą całkowicie wizualną. Ta czysta wizualna przestrzeń [...] to przestrzeń wirtualna [...], będąc tylko widzianą, nie ma ona żadnej łączności z przestrzenią, w której żyjemy²⁷.

Filmowe i serialowe obrazy kosmosu są skrajnie wyrazistą realizacją tego prawidła, jako że niewiele osób może powiedzieć o sobie, że doświadczyło przebywania w realnie istniejącej przestrzeni kosmicznej. W związku z tym na gruncie audiowizualnych kosmobrazów osłabieniu ulega dylemat, o którym w kontekście filmowych krajobrazów pisze Ilona Copik, zwracając uwagę na absorbujące niekiedy uwagę badaczy i krytyków „zagadnienie, czy pejzaż jest »kreowany« przez filmowców czy też »uchwycony« w obiektywie kamery” oraz na związane z tym pytanie: „Czy krajobraz filmowy jest tym, w którego autentyczność jako widzowie możemy uwierzyć, a jeśli tak, to na jakich warunkach?”²⁸. W tym przypadku zdecydowanie należy mówić o wysokim stopniu kreacji pejzażu. Kosmobrazy są jednak w stanie pełnić role standardowo przypisane innym filmowym krajobrazom: w zależności od potrzeb, mogą być tłem, toposem gatunkowym (na przykład w kinie science fiction), miejscem akcji, ale także malowniczymi pejzażami czy „pejzażami refleksyjnymi”²⁹. Równocześnie stanowią one świadectwo zwrotu dokonującego się w myśleniu o krajobrazie, zgodnie z którym:

Człowiek nie jest już postrzegany jako wyłączny twórca pejzażu, lecz staje się jego współtwórcą, a zarazem jednym z bytów przyrody. W takim ujęciu zmienia się status pejzażu, który nie potrzebuje ludzkiego odniesienia, by zaistnieć, kazać się widzieć, być znaczącym nośnikiem sensów³⁰.

²⁷ E. Ostrowska, *Przestrzeń filmowa*, Kraków 2000, s. 45.

²⁸ I. Copik, *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, s. 40.

²⁹ Zob. B. Kita, *Pejzaż refleksyjny*, w: *Przestrzeń w kulturze współczesnej*, red. D. Mazur, B. Morzyńska-Wrzošek, Bydgoszcz 2016, s. 337.

³⁰ B. Kita, *Pejzaż za oknem. Europejskie widokówki filmowe – wprowadzenie*, s. 10.

Zasadniczo zatem rzecz biorąc, do reprezentacji przestrzeni kosmicznej na ekranie stosuje się sformułowana przez Barbarę Kitę definicja krajobrazu filmowego jako bytu „zarówno natury, jak i kultury, geografii, historii, wnętrza i zewnątrz, indywidualności i zbiorowości”, łączącego „poziom rzeczywistości i porządku symbolicznego”³¹. Z pewnością także można o kosmobrazach powiedzieć, że „uruchamiają szeroki kontekst historyczno-kulturowy, polityczny, środowiskowy”³², a także antropologiczny, ponieważ mają „procesualną naturę”, tak jak każdy inny krajobraz, „który nie tyle »jest«, co »staje się« w toku ludzkich działań, stanowiąc rodzaj wejścia, otwarcia na miejsce”³³.

Wszystkie te cechy wiążą się z funkcją trzeciej ze wspomnianych przeze mnie strategii zastosowanych przez twórców *Planet*, czyli mobilizowania estetyki wzniosłości. Przejawia się ona w niezliczonych ujęciach, które można określić jako „Friedrichowskie”, w których ludzka sylwetka (konkretnie: sylwetka Briana Coxa) jest kadrowana na górskich szczytach, klifach, rozległych pustkowiach czy targanych wichrem plażach w sposób, który z jednej strony akcentuje jej nikłość i kruchość na tle ogromu natury, z drugiej natomiast nie pozwala zapomnieć o jej nieustannej obecności w pejzażu – doskonale dostrzegalnej nawet wtedy, gdy ujęcie zostaje dosłownie zalane blaskiem wschodzącego słońca. W sekwencjach tego typu twórcy *Planet* konstruują pejzaże nie tyle w duchu krajobrazu kulturowego, co raczej krajobrazu panoramicznego, będącego wyrazem tradycyjnego estetycznego podejścia, o którym piszą Beata Frydryczak i Dorota Angutek:

Estetyczne nastawienie do krajobrazu pociąga za sobą postawę zdystansowanego obserwatora, który kontempluje krajobraz. W tym doświadczeniu sytuujemy się więc *wobec* lub *naprzeciw* krajobrazu w przeciwieństwie do postawy zaangażowanego mieszkańca, który sytuuje się *wewnątrz* czy *pośród* krajobrazu³⁴.

Mając na uwadze spostrzeżenia autorek na temat udziału podmiotu jako warunku *sine qua non* zaistnienia krajobrazu, można w *Planetach* zauważyć ciekawą różnicę między związkiem ludzkiej postaci z pejzażem a relacją łączącą krajobraz z bytem nie-ludzkim, na przykład sondą kosmiczną. Frydryczak i Angutek stwierdzają wszak, że bez podmiotu

³¹ Tamże, s. 22.

³² I. Copik, *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, s. 38.

³³ Tamże, s. 47.

³⁴ B. Frydryczak, D. Angutek, *Od krajobrazu naturalnego do krajobrazu kulturowego. Wprowadzenie*, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań 2014, s. 10.

i jego aktywnego wkładu – jako odbiorcy albo jako uczestnika – nie ma krajobrazu. Z jednej strony odbiorca, który kieruje się estetycznym spojrzeniem panoramicznym, krajobraz postrzega jako przestrzeń kontemplacyjnego doświadczenia estetycznego wykształconego wedle zasad perspektywy, co przesądza o tym, że dostrzega on w nim obraz. Z drugiej strony, uczestnik kultury, mieszkanie danej okolicy i miejsca zamieszkania kształtuje krajobraz w toku pracy i przeżywa go egzystencjalnie, bytując-w-nim³⁵.

Co ciekawe, w ukazujących ziemskie pejzaże ujęciach *Planet* podmiotem-odbiorcą (rzecznikiem kontemplacyjnego spojrzenia) jest człowiek przemierzający przestrzenie lodowców, kanionów czy morskich brzegów; „uczestnikami kultury” są natomiast próbniki i sondy kosmiczne, które najczęściej obserwujemy w działaniu (wtedy, gdy zmierzają ku odległym światom i gromadzą dane) oraz „bytują” w danej okolicy. Narracje na ich temat często zawierają wątek „egzystencjalnego przeżywania” pozaziemskiego krajobrazu przez urządzenia, które nie tylko „zamieszkują” w obcych światach, lecz także na swój sposób przekształcają je (na przykład zbierając materiał skalny), a ostatecznie kończą w nich swój technologiczny żywot, tak jak rosyjska sonda Wenera pokonana przez zabójcze ciśnienie panujące na Wenus czy sonda Cassini płonąca w atmosferze Saturna.

Instrumenty tego typu pełnią, rzecz jasna, funkcję substytutów czy przedłużeń człowieka. Choć w wypowiedziach przywoływanych w *space documentaries* często przypisuje się im jakąś formę sprawczości, w gruncie rzeczy są one narzędziami realizującymi decyzje podejmowane przez ludzi – właściwy i jedyny podmiot, o którym mówią astrokulturowe narracje. Pojawiając się tam, gdzie człowiek osobiście nie był jeszcze w stanie zawitać i reprezentując właściwy ludziom stosunek do przestrzeni, umożliwiają one także uruchomienie w (pozornie) obcym pejzażu odległych planet estetyki wzniosłości.

Romantyczna wzniosłość, chętnie przywoływana przez twórców *space documentaries*, wprowadza do astrolkultury nieuchronnie antropocentryczną perspektywę, o czym przekonująco piszą Elizabeth Kessler, Kornelia Bockowska czy Daniel Sage. Pierwsza z wymienionych badaczek zestawia wykonane przez Kosmiczny Teleskop Hubble’a zdjęcia Mgławicy Orzeł 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’Sullivana, wskazując na łączące je uderzające podobieństwa w kompozycji kadru, przestrzennej orientacji obiektów i skupianiu uwagi raczej na ich częściach niż na całości, a także w kolorystyce, przyjętej skali oraz sto-

³⁵ Tamże.

sowaniu perspektywy z lotu ptaka³⁶. W zdjęciach Kosmicznego Teleskopu Hubble’a – twierdzi Kessler – mit i ikonografia amerykańskiego pogranicza funkcjonują niczym rama, przez którą oglądane jest nowe (czyli: kosmiczne) pogranicze³⁷. W *Planetach* natomiast ikonografia romantycznej wzniosłości stanowi ramę, przez którą oglądane są nowe, rzekomo inne, ale w gruncie rzeczy już terraformowane światy. Zgodnie z najpowszechniej przyjętą definicją, terraformowanie obejmuje procesy, 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”³⁸. Jak jednak przekonująco pokazuje Małgorzata Sugiera, termin ten można traktować szerzej, jako praktyki kolonizatorów, którzy „przekształcają [...] cudze ziemie na obraz i podobieństwo tych terenów, z których sami pochodzą”³⁹, a to oznacza, że terraformowanie obejmuje już nie tylko działania z zakresu inżynierii planetarnej, lecz także z zakresu kształtowania krajobrazu kulturowego – w tym takiego, o jakim często nie wprost, za pomocą samego tylko doboru wizualnych i językowych metafor, a także odpowiednich strategii pejzażowych, mówią filmy i seriale z gatunku *space documentaries*.

Podsumowanie: z powrotem na Ziemię

Nakreślone tutaj strategie konstruowania kosmobrazów w serialu *Planety*, będącym reprezentatywnym przykładem wysokobudżetowych *space documentaries*, sytuują się w obrębie rozległego i skomplikowanego spektrum zjawisk, potwierdzając przynajmniej niektóre z chętnie dyskutowanych w ostatnich latach badawczych intuicji, spośród których pozwolę sobie wymienić trzy najważniejsze. Po pierwsze, antropocentryczna perspektywa wpisana zarówno w estetykę wzniosłości, jak i w ideę terraformowania obecną w omawianym serialu, skłania do przyznania racji Alexandrowi Geppertowi, który twierdzi, że im bardziej dalekosiężne wydają się perspektywy, z jakich oglądamy kosmos, „tym bardziej geocentryczne one pozostają. [...] Kosmiczny entuzjazm i geocentryzm to dwie strony tej samej

³⁶ Zob. E.A. Kessler, *Picturing the Cosmos. Hubble Space Telescope Images and the Astronomical Sublime*, Minneapolis–London 2012, s. 29–39.

³⁷ Tamże, s. 11.

³⁸ C. Pak, *Terraforming: Ecopolitical Transformations and Environmentalism in Science Fiction*, Liverpool 2016, s. 1.

³⁹ M. Sugiera, *Kolonizacja jako terraformowanie: klątwa Argonautów w epoce antropocenów (ćwiczenia z lektury)*, „Postscriptum Polonistyczne” 2023, nr 2, s. 15.

monety”⁴⁰. Po drugie, konstruowanie narracji na temat innych planet, w których głównym punktem odniesienia pozostaje ludzki podmiot – nawet jeśli jest to podmiot empatyczny i chętnie wsłuchujący się w opowieści innych planet – dowodzi ciągłego działania procesu, który Peter Dickens i James S. Ormrod nazywają „humanizacją kosmosu”⁴¹, próbą ujęcia kosmicznej skali w ramy ludzkiego doświadczenia. *Notabene*, proces ten stanowi jeden z głównych powodów, dla których badacze i badaczki astrokultury chętniej niż do kosmografii sięgają po narzędzia wypracowane na gruncie pierwotnie ściśle „ziemskich” dyscyplin nauki, takich jak geografia czy nauki społeczne. Jak bowiem stwierdza Daniel Sage, kosmos nie jest już dla nas funkcjonującą poza czasem i przestrzenią otchłanią, w której „geografia z jej pasją do mapowania społeczno-przestrzennych miejsc styku, powierzchni, hierarchii i relacji nie może mieć zastosowania”; trzeba raczej powiedzieć, że „dzięki kosmosowi możemy usytuować i umiejscawiać się na niezliczone nowe sposoby”⁴². Po trzecie wreszcie, serial, w którym Merkurego nazywa się „małym udręczonym światem”, a Wenus „piekłem, gdzie żadne życie nie może przetrwać”, dowodzi słuszności spostrzeżeń badaczek i badaczy, którzy mówią o trwaniu we współczesnej kulturze procesu „wzbogacania kosmosu o miejsca”⁴³. Jak pisze Lisa Messeri:

Miejsca na Ziemi mogą być miastami lub wioskami, punktami orientacyjnymi lub krajobrazami. Mają one określony charakter, który może zmieniać się w czasie lub być różnie postrzegany przez różne osoby. Co jednak szczególnie ważne, można być (lub wyobrazić sobie bycie) w miejscu. Miejsce sugeruje intymność, która może pomniejszyć kosmos do poziomu ludzkiego doświadczenia⁴⁴.

Obserwowana obecnie zasadnicza zmiana w postrzeganiu przestrzeni kosmicznej polega właśnie na nadaniu jej charakteru miejsca – czy też może raczej zbioru miejsc – co prowadzi do uznania jej już nie za otchłań samotności, lecz za obszar, w którym mogą być prowadzone „poszukiwania kosmicznego towarzystwa”⁴⁵, o czym zresztą wprost mówi się w serialu *Planety*.

⁴⁰ A.C.T. Geppert, *European Astrofuturism, Cosmic Provincialism: Historicizing the Space Age*, s. 5.

⁴¹ Zob. P. Dickens, J.S. Ormrod, *Cosmic Society. Towards a Sociology of the Universe*, London–New York 2007, s. 2.

⁴² D. Sage, *How Outer Space Made America. Geography, Organization and the Cosmic Sublime*, Farnham–Burlington 2014, s. 2.

⁴³ L. Messeri, *Placing Outer Space. An Earthly Ethnography of Other Worlds*, Durham–London 2016, s. 2.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Tamże.

Wszystko to sprawia, że kosmobrazy prezentowane w *space documentaries*, mimo iż zasadniczo odsyłają do obcych przestrzeni, można badać, posługując się takimi samymi kategoriami i narzędziami, jakie stosujemy w odniesieniu do innych filmowych krajobrazów i pejzaży. Skoro bowiem, jak stwierdza Tom Conley, obrazy filmowe można uznać za swego rodzaju „mapy” obdarzone mocą „formowania i kolonizowania wyobraźni publiczności”, „zachęcające do myślenia o świecie w zgodzie z własną artykulacją przestrzeni”⁴⁶, to filmowe i serialowe kosmobrazy doskonale spełniają się w tej roli, przenosząc widzów i widzki w wymaginowane pozaziemskie przestrzenie⁴⁷. I chociaż jest mało prawdopodobne, by ktokolwiek z nas miał szansę doświadczyć pobytu w realnie istniejącej przestrzeni kosmicznej, to przecież nie musimy czekać, aż wspomniane przez Bradbury’ego kosmiczne tornado przeniesie na Marsa prowincjonalne miasteczka ze stanu Iowa. Aby „doświadczyć Marsa” – przynajmniej takiego, jaki jest nam znany z kina – wystarczy pojechać do Utah, tak jak bohater dokumentalnego filmu Agnieszki Elbanowskiej *Pierwszy Polak na Marsie* (2016), który w otwierających ujęciach zwraca się do nas z radosnym pozdrowieniem: „Dzień dobry, jesteśmy na Marsie”.

Bibliografia

- Boczkowska Kornelia (2017), *The Homely Sublime in Space Science Documentary Film: Domesticating the Feeling of Homelessness in Carl Sagan’s „Cosmos” and Its Sequel*, „Kultura Popularna”, nr 4, s. 24–34.
- Bradbury Ray (1986), *Luty 2003. Przerwa*, w: R. Brandbury, *Kroniki marsjańskie*, przeł. A. Kaska, Warszawa: Iskry, s. 85.
- Conley Tom (2007), *Cartographic Cinema*, Minneapolis – London: University of Minnesota Press.
- Copik Ilona (2017), *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Cox Brian, Cohen Andrew (2018), *Ukryte siły natury*, przeł. R. Kosarzycki, Kraków: Copernicus Center Press.
- Cox Brian, Cohen Andrew (2024), *Człowiek i wszechświat*, przeł. L. Lamża, Kraków: Copernicus Center Press.
- Dickens Peter, Ormrod James S. (2007), *Cosmic Society. Towards a sociology of the universe*, London–New York: Routledge.

⁴⁶ T. Conley, *Cartographic Cinema*, Minneapolis – London 2007, s. 1.

⁴⁷ Podążając za myślicielami takimi jak Roland Barthes i Christian Metz, autor pisze m.in. o zachodzących w umyśle widzki/widza procesach mentalnego mapowania oraz tworzenia mobilnej topografii. Zob. tamże, s. 27–28.

- Dunnett Oliver (2023), *The Spaces of Outer Space*, w: *The Routledge Handbook of Social Studies of Outer Space*, red. J.F. Salazar, A. Gorman, London–New York: Routledge, s. 84–95.
- Frydryczak Beata (2013), *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Frydryczak Beata (2014), *O dwóch sensach krajobrazu*, w: *Krajobraz kulturowy*, red. B. Frydryczak, M. Ciesielski, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, s. 15–41.
- Frydryczak Beata, Angutek Dorota (2014), *Od krajobrazu naturalnego do krajobrazu kulturowego. Wprowadzenie*, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, s. 7–19.
- Geppert Alexander C.T. (2012), *European Astrofuturism, Cosmic Provincialism: Historicizing the Space Age*, w: *Imagining Outer Space. European Astroculture in the Twentieth Century*, red. A.C.T. Geppert, New York: Palgrave Mcmillan, s. 4–24.
- Gorman Alice (2005), *The Cultural Landscape of Interplanetary Space*, „Journal of Social Archaeology”, vol. 5, no 1, s. 85–107.
- Jefries Michael (2003), *BBC Natural History versus Science Paradigms*, „Science as Culture”, t. 12, nr 4, s. 528–543.
- Kessler Elizabeth A. (2012), *Picturing the Cosmos. Hubble Space Telescope Images and the Astronomical Sublime*, Minneapolis–London: University of Minnesota Press.
- Kita Barbara (2016), *Pejzaż refleksyjny*, w: *Przestrzeń w kulturze współczesnej*, red. D. Mazur, B. Morzyńska-Wrzošek, Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, s. 337–347.
- Kita Barbara (2017), *Pejzaż za oknem. Europejskie widokówki filmowe – wprowadzenie*, w: *Filmowe pejzaże Europy*, red. B. Kita, M. Kempna-Pieniążek, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 7–25.
- Koch Natalie (2021), *Whose Apocalypse? Biosphere 2 and the Spectacle of Settler Science in the Desert*, „Geoforum”, nr 124, s. 36–45.
- Louson Eleanor (2018), *Taking Spectacle Seriously: Wildlife Film and the Legacy of Natural History Display*, „Science in Contexts”, no 1, s. 15–38.
- Messeri Lisa (2016), *Placing Outer Space. An Earthly Ethnography of Other Worlds*, Durham–London: Duke University Press.
- Messeri Lisa (2017), *Resonant Worlds: Cultivating Proximal Encounters in Planetary Science*, „American Ethnologist”, vol. 44, no 1, s. 131–142.
- Mirzoeff Nicholas (2016), *Jak zobaczyć świat, przeł. Ł. Zaremba*. Kraków–Warszawa: Karakter.
- Ostrowska Elżbieta (2000), *Przestrzeń filmowa*, Kraków: Rabid.
- Pak Chris (2016), *Terraforming: Ecopolitical Transformations and Environmentalism in Science Fiction*, Liverpool: Liverpool University Press.
- Sage Daniel (2014), *How Outer Space Made America. Geography, Organization and the Cosmic Sublime*, Farnham–Burlington: Ashgate.
- Sugiera Małgorzata (2023), *Kolonizacja jako terraformowanie: klątwa Argonautów w epoce antropocenu (ćwiczenia z lektury)*, „Postscriptum Polonistyczne”, nr 2, s. 1–16.

Topolski Jan (2023), *Obce fonosfery. Dźwiękowe krajobrazy pozaziemskich planet w kinie science fiction*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 122, s. 58–84.

Virilio Paul (2001), *Maszyna widzenia*, przeł. B. Kita, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków: Universitas, s. 39–63.

Other Worlds? Landscapes and Spacescapes in *The Planets* (2019)

Abstract

The author of the article looks at the particular relationship between terrestrial landscapes and spacescapes, understood as a kind of cultural landscape, in the BBC series *The Planets* (2019). The landscape strategies employed by the series' creators are examined in the context of cinematic landscape theory and selected strands of astroculture studies. The author sees *The Planets* as an example of the effective use of terrestrial landscapes in the process of symbolic terraforming of selected Solar System objects. The main arguments in favour of this thesis are the three distinctive strategies present in the series: the construction of vertical landscapes, the juxtaposition of natural earthly landscapes with computer-generated cosmic images, and the mobilisation of an aesthetic of the sublime with its anthropocentric background.

Keywords: space documentary, spacescapes, BBC – popular science series, sublimity, cultural landscape