

 <https://orcid.org/0000-0001-9740-0761>

Justyna Hanna Budzik

e-mail: justyna.budzik@us.edu.pl

 <https://orcid.org/0000-0002-2569-5596>

Magdalena Kempna-Pieniążek

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

GEOSTORIA I APOLLIŃSKIE SPOJRZENIE W PIEŚNIACH ZIEMI MARGRETH OLIN

Geostory and the Apollo's Gaze in Margreth Olin's *Songs of the Earth*

Abstract: The paper proposes a reading of Margreth Olin's documentary *Songs of the Earth* (*Fedrelandet*, Norway 2023), a hybrid of observational documentary, nature film and experimental visual essay. Olin's story is related to the land and the planet Earth, where anthropogenic climate change is evident. In a combination of diverse cinematographic techniques, voice-over, statements from the director's parents and traditional folk songs about the region, the authors recognise the story of Earth from a planetary perspective as told by Dipesh Chakrabarty. The main issues addressed in the paper are the complementary near-ground and aerial views and the connection between *Songs of the Earth* and the category of the sublime, frequently discussed in posthumanism.

Keywords: Apollo's gaze, aerial shots, geostory, wildlife films, planetary perspective

„Historia musi ustąpić miejsca geostoriom, opowieściom Gai, opowieściom sym-
-chtonicznym” – postuluje Donna Haraway, nawołując do porzucenia kategorii
antropocenu jako „narzędzia, opowieści lub epoki, z pomocą której można współ-
-myśleć”¹ na rzecz chtulucenu, który w refleksji humustycznej – zamiast humani-
-stycznej – akcentuje powiązania, mackowatość, zanurzenie w błotnistej ziemi i zwią-
-zek wszystkich istot z sympojetyczną Ziemią². O nowe narracje upominają się także

¹ D. Haraway, *Nie uciekajmy przed kłopotami. Antropocen – kapitalocen – chtulucen*, przeł. K. Hoffmann, W. Szwebs [w:] J.W. Moore (red.), *Antropocen czy kapitalocen? Natura, historia i kryzys kapitalizmu*, przeł. K. Hoffmann, P. Szaj, W. Szwebs, Wydawnictwo WBPiCAK, Poznań 2021, s. 81.

² Por. ibidem, s. 53–55.

Bruno Latour („opowieści Gai” lub „geopowieści”³), Ursula K. LeGuin i wiele innych przedstawicielek i przedstawicieli refleksji posthumanistycznej. Opowieści Ziemi, wynikające m.in. z Harawayowskich SF (spekulatywnych fikcji, snucia fikcji i faktów, sznurkowych figuracji⁴), dopuszczają do głosu wątki wcześniej nieobecne lub zaledwie drugoplanowe⁵, nie podążają za wielkimi narracjami nowoczesności, kwestionują podział na naturę i kulturę.

Za jedną z takich geostorii uznajmy film dokumentalny Margreth Olin *Pieśni ziemi* (*Fedrelandet*, Norwegia 2023), będący hybrydą dokumentu obserwacyjnego, filmu przyrodniczego oraz eksperymentalnego eseju wizualnego. Po trudnych wydarzeniach w życiu prywatnym (ciężkie choroby partnera i córki) ta uznana i nagradzana reżyserka⁶ spędziła rok w rodzinnym domu w dolinie Oldedalen w zachodniej Norwegii, gdzie udawała się na długie, piesze wędrówki po okolicy ze swoim ponad osiemdziesięcioletnim ojcem Jørgenem Mykløenem. W efekcie powstał film, który związany jest z ziemią – tą w materialnym znaczeniu, czyli ziemią pod stopami piechurów, stanowiącą budulec ich domu, a także z Ziemią – planetą, systemem relacji, w którym widoczne są antropogeniczne zmiany klimatu, konsekwencje działań człowieka w innych miejscach⁷. W połączeniu różnorodnych technik zdjęciowych (ze szczególnie istotnym udziałem ujęć lotniczych), narracji zza kadru (Olin), wypowiedzi rodziców autorki (Jørgena i Magnhild Mykløen) oraz tradycyjnych ludowych pieśni o regionie rozpoznajemy opowieść o Z/ziemi snutą z perspektywy planetarnej w ujęciu Dipesh Chakrabarty’ego⁸. Wedle historyka humanistyka planetarna sytu-

³ Zob. ibidem, s. 67; B. Latour, *Facing Gaia: Six Lectures on the Political Theology of Nature*, The Gifford Lectures on Natural Religion, Edinburgh, 18–28.02.2013, s. 53–74, http://macaulay.cuny.edu/eportfolios/wakefield15/files/2015/01/LATOUR-GIFFORDSIX-LECTURES_1.pdf (dostęp: 17.05.2024).

⁴ Zob. D. Haraway, *Nie uciekajmy...*, op. cit.

⁵ Zob. E. Landa, *In a Supporting Role: Soil and the Cinema* [w:] E. Landa, Ch. Fellers (red.), *Soil and Culture with Preface by Philippe Descola*, Springer, Dordrecht–Heidelberg–London–New York 2010.

⁶ *Pieśni ziemi* to siedemnasty film wyreżyserowany przez Olin, która debiutowała w 1993 roku (odcinek serialu *U*; debiut pełnometrażowy to film *The House of Angels* [*Dei mjuke hendene*] z 1998 roku). Reżyserka specjalizuje się w kinie dokumentalnym, podejmuje tematy społeczne, takie jak wychowanie i opieka nad dziećmi, polityka migracyjna, ciało i seksualność.

⁷ Warto też zwrócić uwagę, że pojęcie ziemi pojawia się również w tytule filmu, zarówno w jego wersji norweskiej (*fedrelandet* oznacza ojczyznę), jak i w tłumaczeniu angielskim *Songs of the Earth*, które zostało przyjęte w dystrybucji polskiej. Polski tytuł nie oddaje jednak wieloznaczności członu *earth*, który w języku angielskim zapisany jest dużą literą zgodnie z zasadami pisowni tytułów, dzięki czemu może odnosić się zarówno do nazwy planety, jak i do warstwy gleby.

⁸ Należy zaznaczyć, że jako pierwsza zamianę myślowej figury globu na planetę zaproponowała Gayatri Chakravorty Spivak, jednak uczyniła to przede wszystkim w odniesieniu do studiów postkolonialnych. Zob. G. Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline*, Columbia University Press, New York 2003; E. Domańska, *Dipesh Chakrabarty: od subalternizmu do planetaryzmu* [w:] D. Chakrabarty, *Humanistyka w czasach antropocenu*, przeł. M.

uje się na przecięciu dyscyplin naukowych, włącza w swój zakres wiedze tubylcze, uznaje raczej naturokulturę, a nie oddziela od siebie natury i kultury, ponadto prowadzi refleksję uwzględniającą palące problemy katastrofy środowiskowej i łączy różne skale odniesienia, zmieniając dominujące pojmowanie historii jako dyscypliny naukowej skupionej na gatunku ludzkim i właściwym mu pojmowaniu czasu i przestrzeni⁹. W naszej propozycji interpretacji *Pieśni ziemi* dostrzegamy także, iż myślenie Chakrabarty’ego jest w wielu miejscach styczne z ustaleniami brytyjskiego geografą Denisa Cosgrove’a, który – również w duchu interdyscyplinarności – tropił przemiany widzenia i wizualizacji Ziemi w dziejach ludzkości. I choć indyjski badacz bezpośrednio nie odwołuje się do Cosgrove’a, to w kwestii myślenia planetarnego dostrzec można w ich teoriach wspólną płaszczyznę. Geograf analizuje między innymi myślowe i aktywistyczne reperkusje wykonywanych w latach siedemdziesiątych XX wieku zdjęć planety z przestrzeni kosmicznej, wskazując, iż słynna *Niebieska kulka* (*Blue Marble*, 1972) ufundowała dwa różne dyskursy dotyczące ziemskiego globu: „całego-świata” („całej-ziemi”, *whole-world*), postrzeganego jako organiczna jedność wszelkiego życia zakorzenionego w ziemi i wymagającego troski, oraz „jednego-świata” („jednej-ziemi”, *one-world*), stechnologizowanego, połączonego na powierzchni sieciami komunikacji¹⁰. Traktujemy więc myśli Chakrabarty’ego i Cosgrove’a jako uzupełniające się podejścia do Latourowskich „geopowieści”.

Nie uznajemy jednak *Pieśni ziemi* za prostą ilustrację, która może służyć tłumaczeniu dyskursów posthumanistycznych, humustycznych czy geograficznych i geo-poetyckich. Zgodnie z wyrażonym w pieśni [*sic!*] twierdzeniem Donny Haraway, że „Ma znaczenie to, jakie myśli myślą myśli”¹¹, swoją wypowiedzią chcemy objąć zarówno to, w jaki sposób nowe prądy myślowe są rozpoznawalne we współczesnym kinie, jak i to, w jaki sposób narzędzia analizy i interpretacji oraz pojęcia teoretyczne mogą wzajemnie splatać się i oświetlać, odżywiając humustyczną humanistykę, a także studia filmoznawcze. Interpretacja jest bowiem, w naszym przekonaniu, ważną praktyką snucia opowieści i współmyślenia¹². Dlatego też w niniejszym artykule

Chaberski, Universitas, Kraków 2023, s. 381–382; *Myślenie planetarne i nowa humanistyka. Rozmowy Olgi Cielemeckiej z Cecilią Åsberg*, „Czas Kultury” 2020, nr 2, s. 30–36.

⁹ Por. E. Domańska, *Dipesh Chakrabarty...*, op. cit., s. 382–383.

¹⁰ Zob. D. Cosgrove, *Apollo’s Eye: A Cartographic Genealogy of the Earth in Western Imagination*, Johns Hopkins University Press, Baltimore–London 2001, s. 262–263.

¹¹ D. Haraway, *Nie uciekajmy...*, op. cit., s. 59.

¹² Jesteśmy przy tym świadome zarzutów wobec analizy i interpretacji, jakie pod adresem humanistyki wysuwa np. Maciej Michalski. Zauważa, że praktyki te oddzielają badaczki i badaczy od rzeczywistości, ponieważ zajmują się oni reprezentacjami i wrywają obiekt badań z materii i kontekstu, a „[p]rzy takich założeniach humanistyka nie jest w stanie być efektywnie partycypacyjna i zaangażowana, nawet jeśli to deklaruje – poruszanie się bowiem w sferze kultury symbolicznej raczej oddziela od rzeczywistości niż do niej przybliża” (M. Michalski, *Czy humaniści są współodpowiedzialni za kryzys klimatyczny?*, „Postscriptum Polonistyczne” 2023, nr 1 (31), s. 5, <https://www.journals.us.edu.pl/index.php/PPol/article/view/14966/11943> [dostęp: 24.05.2024]). Uważamy jednak, że interpretacja jest drogą

nie ograniczamy się do tekstów żywo obecnie dyskutowanych w świetle badań kultury, ale sięgamy również m.in. po kategorie spojrzenia, pejzażu czy percepcji filmowej, które są nieodzowne dla warsztatu łączenia audiowizualnego tekstu z myślą i rozumieniem.

Proponujemy interpretację, która ma charakter dwugłosu, wynikający z konstrukcji filmu Olin. Najpierw zapraszamy Czytelniczkę i Czytelnika do podróży w głąb ziemi, do dotknięcia i posłuchania lodowca oraz gleby, by następnie zobaczyć ziemię i Ziemię z lotu ptaka. Dopiero w tym połączeniu skali mikro i makro w pełni rozpoznawalne są różne plany planetarnego ujęcia Z/ziemi przez norweską reżyserkę wraz z towarzyszącymi jej autorkami i autorami zdjęć, kompozytorką oraz parą bohaterów.

Lodowiec: uziemienie i okno na planetę

Życie bohatera, a także narracja filmu rozgrywają się w obecności majestatycznego lodowca Jostedalsbreen, największego w kontynentalnej Europie, oraz pomniejszych lodowców w Oldedalen. Staje się on w *Pieśniach ziemi* pryzmatem, który pozwala na osiągnięcie perspektywy planetarnej, łącznikiem między skalami czasowymi. Zainscenizowana w filmie konfrontacja człowieka z lodowcem, który magazynuje w sobie – dosłownie – czas, porusza się, rzeźbi teren i stanowi istotną część systemu wód na Ziemi, to w naszej ocenie zmierzenie się z głęboką historią. Jak ujmuje rzecz Chakrabarty, zderzenie to „budzi w nas poczucie, które można porównać z efektem spadania: spadamy w «głęboką» historię, w głęboki czas geologiczny. Pojawia się wtedy rodzaj szoku rozpoznania – rozpoznania inności planety, jej przestrzennych i czasowych procesów w wielkiej skali, których niechęcący staliśmy się częścią”¹³. Wstrząs ten naprowadza ludzkie myślenie na różnorodność Ziemi, na współistnienie na planecie życia i form nieożywionych, które połączone są ze sobą w kruchy i wymagający opieki system.

Cofnijmy się jednak do czasu sprzed powstania filmu. W wystąpieniu TED talk z listopada 2022 roku Margreth Olin opowiada, jak przed rozpoczęciem zdjęć wsunęła się do niewielkiej lodowcowej jaskini i położyła na jej dnie na plecach, a nad głową zobaczyła „coś, co wydawało się galaktykami i planetami zamrożonymi w czasie tysiące lat temu”. Reżyserka skupia się następnie już na własnych odczuciach: „Kiedy patrzyłam na te piękne kształty, formy i kolory, mój umysł zatrzymał się, moja przeszłość i przyszłość opuściły mnie, i doświadczyłam nieskończonej przestrzeni

do poznawania tego, jak przedstawiamy, a zatem rozumiemy i – w efekcie – zmieniamy rzeczywistość; zob. N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Wydawnictwo Karakter, Kraków–Warszawa 2016; M. Wójcik-Dudek, *Jak być ze świata? Zwrot geologiczny i polonistyka/humanistyka terenowa w szkole*, „Postscriptum Polonistyczne” 2023, nr 1 (31), s. 1–21, <https://www.journals.us.edu.pl/index.php/PPol/article/view/15026/11995> (dostęp: 24.05.2024).

¹³ D. Chakrabarty, *Decentralizowanie Człowieka?*, przeł. M. Chaberski, M. Sugiera [w:] idem, *Humanistyka w czasach antropocenu*, op. cit., s. 251.

otwierającej się we mnie”¹⁴. Wypowiedź ta, choć wypływająca z bardzo osobistych przeżyć reżyserki, które doprowadziły do pracy nad *Pieśniami ziemi*, daje się czytać w dwugłosie z Chakrabartym, kiedy historyk tłumaczy, że rozpoznanie cukrzycy u osoby pochodzącej z Indii stawia przed nią „zupełnie nowe, nieosobowe i długoterminowe przeszłości, których nikt nie może posiadać w tym własnościowo-indywidualnym sensie [...]. Choć nie możesz niczego z tych długich historii doświadczyć, niespodziewanie wpadasz w świadomość ich istnienia!”¹⁵. Podobnego wyzbycia się indywidualnej historii doznała – jak się wydaje – Olin w podlodowej jaskini¹⁶. Co więcej, biorąc pod uwagę budowę i długie trwanie lodowca, relacjonowany przez nią moment można rozpatrywać także jako przebłysk świadomego współbycia człowieka z materią nieożywioną, z tym, co mineralne i geologiczne, jako „radikalne otwarcie ludzkiego na nie-ludzkie, umożliwiając niejako odbudowanie ontologicznych relacji z kosmiczną materią tworzącą teraz nasze ciała, i włączenie do świadomości odległych okresów ewolucji kosmicznej”¹⁷. Lodowiec – rezerwuuar wody podlegający innej skali czasowej niż życie człowieka – byłby więc miejscem „decentralizacji człowieka” (Chakrabarty), przestrzenią relacji życia (zarówno *bios*, jak i *zoe*) z tym, co mineralne, przedludzkie, przedbiologiczne¹⁸, wreszcie obszarem zbliżania się

¹⁴ M. Olin, *Nature Is Our Home*, TEDxArendal, <https://www.youtube.com/watch?v=Qm1E2BzKh14> (dostęp: 13.05.2024).

¹⁵ D. Chakrabarty, *Decentralizowanie...*, op. cit., s. 252.

¹⁶ Zwraca uwagę powinowactwo tej opowieści z fikcyjną i na poły fantastyczną narracją Tarjei Vesaasa w powieści *Pałac lodowy* z 1963 roku. Jedną z bohaterek powieści, dziewczynka Un, ginie w przestrzeni, która wydaje się rozrośniętą konstrukcją lodospadu (nie lodowca), choć baśniowe elementy powieści utrudniają jednoznaczne stwierdzenie, o jaką lodową formację chodzi. Inspirującą propozycję odczytania znaczenia lodu u Vesaasa, która koresponduje z relacją Olin, przedstawia literaturoznawczyni Ewa Ogłóza: „Skoro pałac lodowy wymieniony jest w tytule, [...] stanowi najważniejszy element świata przedstawionego i w znaczeniu dosłownym – jako niezwykła konstrukcja wokół wodospadu w północnym kraju i jako metafora zamknięcia i uwięzienia w izolacji od społeczności oraz jako metafora pałacu-labiryntu, z mnóstwem lodowych komnat, do których można się dostać wąskimi szczelinami, lecz z których to pomieszczeń nie sposób się wydostać, a także jako metafora umysłu czy naszej ludzkiej psychiki, których tajemnice trudno zgłębić, chociaż dociera się do/poznaje rozmaite myśli, emocje itp.”. E. Ogłóza, „*Pałac lodowy*” *Tarjei Vesaasa z perspektywy literaturoznawczej i dydaktycznej* [w:] K. Jędrzych, D. Krzyżyk, M. Ochwat, M. Wójcik-Dudek (red.), *Przestrzenie spotkania. Tom dedykowany Profesorowi Ewie Jaskółowej w czterdziestelecie pracy naukowej i dydaktycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, s. 277, https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/21648/1/Ogloza_Palac_lodowy_Tarjei_Vesaasa_z_perspektywy_literaturoznawczej_i_dydaktyczne.pdf (dostęp: 17.05.2024).

¹⁷ M. Bakke, *Gdy stawka jest większa niż życie. Sztuka wobec mineralno-biologicznych wspólnot*, „Teksty Drugie” 2020, nr 1, s. 184. W artykule tym autorka przywołuje także koncepcję „stawania-się-ziemią” Rosi Braidotti, który to proces prowadzi do rozszerzenia perspektywy planetarnej na to, co kosmiczne, do czego zdają się nawiązywać opisowe słowa Olin o tym, co zobaczyła w lodowej przestrzeni.

¹⁸ Por. ibidem, s. 167.

człowieka do ziemi (materialnej) i Ziemi – planety rozumianej jako system współistnienia gatunków¹⁹. W samych zatem źródłach *Pieśni ziemi* znajdują się ucieleśnione doświadczenia wejścia w czas geologiczny, moment „stawania-się-ziemią”, który – w naszej ocenie – Olin próbuje następnie udostępnić widzowi, pracując nad warstwą narracyjną, estetyczną i montażową filmu. Jak staramy się wykazać, mimo że niektóre decyzje formalne wydają się pozornie oddalać od koncepcji relacyjnego podmiotu spletanego z ludzkimi i pozaludzkimi elementami środowiska, film dąży do „uziemienia” bohatera ludzkiego w planetarnym systemie.

Warto przypomnieć inną relację bycia we wnętrzu lodowca, której echa rozpoznajemy w świadectwie Olin. W kwietniu 2003 roku²⁰ amerykański dziennikarz Dahr Jamail, wtedy znany głównie jako korespondent wojenny, a prywatnie – doświadczony wspinacz, podczas wyprawy w góry Chugach na Alasce wpadł w lodową szczelinę. Wspomnienia z dwóch godzin, które spędził, wisząc na linie i czekając na pomoc, otwierają jego aktywistycznie nacechowaną reporterską książkę *Koniec lodu* (2019):

Lot trwa tak długo, że mam czas dojrzeć – choć tylko przez ułamki sekund, jak mijam pędzącą w górę ścianę błękitnego lodu – eony zastygłe w lodowcu. [...] Patrzę w dół. Oprócz czerni – nic. Spoglądam na ścianę błękitnego lodu tuż przede mną [...]. Malutkie bańki powietrza, które można zobaczyć w bielszym lodzie bliżej powierzchni lodowca, tutaj już dawno zostały sprasowane, ustępując miejsca hipnotyzującemu pięknu liczącego setki lat turkus. Trochę głębiej w tej szczelinie kryje się lód, który powstał, zanim na świecie pojawili się neandertalczycy²¹.

Opis ten rezonuje z kategorią Chakrabarty’ego, jaką jest „wpadnięcie w głęboką lub wielką historię”²², które prowadzi myśl (humanistyczną) ku innym skalom czasowym w rozważaniu świata. Jamail pisze zresztą, że „Lodowiec to zasadniczo zawieszona energia, zawieszona siła. Jest czasem – w sensie życia zamrożonego w czasie”, to wszelkie życie na Ziemi, nie tylko ludzkie, ale także życie Ziemi jako planety, systemu, dzięki któremu mogą w nim żyć wszystkie organizmy.

Przywołanie opowieści dziennikarza jest tu zasadne, ponieważ *Koniec lodu* dotyczy antropogenicznych zmian klimatu (którym to tematem Jamail zajmuje się od 2010 roku), a w *Pieśniach ziemi* Jørgen Mykløen wprost mówi o tym, że obserwuje, jak lodowiec Jostedalsbreen się zmniejsza, a widoczne jest to w trakcie trwania jednego ludzkiego życia. Globalne ocieplenie klimatu stanowi poboczny temat filmu

¹⁹ Por. D. Chakrabarty, *Decentralizowanie...*, op. cit.; idem, *Przebłyty planetarne* [w:] idem, *Humanistyka w czasach antropocenu*, op. cit.; E. Domańska, *Dipesh Chakrabarty...*, op. cit., s. 381–386.

²⁰ W polskim tłumaczeniu książki podano błędnie rok 2013.

²¹ D. Jamail, *Koniec lodu. Jak odnaleźć sens w byciu świadkiem katastrofy klimatycznej*, przeł. A. Paszkowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2020, ebook, s. 5–6. O odczuciu skali czasu geologicznego w kontakcie z lodowcem mówi też glaciolog Luc Moreau w filmie dokumentalnym *Tajemnice Matterhornu (Bergfahrt – Reise zu den Riesen)*, reż. D. Margot, Szwajcaria (2024), pokazując pęcherzyki powietrza w ścianie i określając ich wiek na ok. 200–300 lat.

²² D. Chakrabarty, *Decentralizowanie...*, op. cit., s. 252.

Olin, a jej ojciec to figura świadka świadomego zachodzących zmian i przedstawiającego sposób działania wobec zagrożonego środowiska, tyle że w skali lokalnej. O ile Jamail podróżuje w różne miejsca Ziemi, by zrelacjonować efekty podnoszenia się temperatury atmosfery, o tyle Jørgen przemierza pieszo najbliższą sobie okolicę, prowadząc córkę (i widzów) po latourowsko rozumianym terytorium wokół domu. Ten ostatni jest rozumiany jako „nie to, gdzie jesteśmy w sensie współrzędnych geograficznych, tylko to, od czego zależy”²³. Wydaje się, że ojciec reżyserki ma pełną świadomość tego, o czym mówi Latour: opisanie samego siebie, polegające na zdefiniowaniu zależności fundującej nasze istnienie, jest niezbędne, by wytyczyć ścieżki działania wobec zmieniającego się świata. Przy tym Mykløen w pewien sposób przypomina autora *Końca lodu*, którego postawę podsumowuje Patryk Szaj: „Odmowa autoiluzji, przepracowana do głębi, pozwala bowiem docenić codzienność, cieszyć się wciąż jeszcze istniejącym światem, żyć pełnią życia i żyć dobrze – póki żyjemy”²⁴. Starszy człowiek pokazuje, co to znaczy żyć dobrze nie tylko w ludzkim wymiarze, ale też w skali planetarnej, choć na niewielkim terytorium.

Zależność życia w Oldedalen od ziemi podkreślana jest w warstwie estetycznej filmu na różne sposoby. Uwagę zwracają zestawione zbliżenia skóry Jørgena – pomarszczonej, ze starczymi plamami, ale przypominającej też żyłkowanie liści – z detalami pola firnowego, poprzecinanego szczelinami i nierównościami. Ze zderzenia tych ujęć w montażu tworzy się myśl o lodowcu jako o skórze Z/ziemi, o powierzchni bliskiej, której można dotknąć, stanowiącej granicę między ciałem a powietrzem. Przypomina to widzowi o Gibsonowskich afordancjach środowiska: kiedy patrzymy na zbliżenia niejednorodnych powierzchni skóry i zmarzniętego śniegu, postrzegamy je jako coś materialnego, z czym możemy wejść w bezpośredni, cielesny kontakt²⁵. *Pieśni ziemi* z jednej strony opowiadałaby zatem o ucieleśnionym podmiocie materialnie powiązanim z ziemią, od której zależy, a z drugiej strony odwoływałyby się do ucieleśnionego doświadczenia filmu, aktywując sensorium inne niż wzrok. W opisanym montażu ujęć mielibyśmy zatem do czynienia z obrazami haptycznymi: reprezentowane powierzchnie i sposób ich pokazania (detal, skupienie na powierzchni)

²³ B. Latour, *Zamieszkać na Ziemi. Wywiady z Nicolasmem Truongiem*, przeł. K. Marczevska, Wydawnictwo Oficyna Naukowa, Warszawa 2023, s. 42.

²⁴ P. Szaj, *Po cienkim lodzie (Dahr Jamail: „Koniec lodu. Jak odnaleźć sens w byciu świadkiem katastrofy klimatycznej”)*, „artPapier” 2020, nr 14 (398), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=398&artykul=7976> (dostęp: 13.05.2024).

²⁵ Por. K. Wala, *Ułożyć świat na nowo. Rekonstrukcja koncepcji Tima Ingolda (cz. II)*, „Etnografia. Praktyki, Teorie, Doświadczenia” 2017, nr 3, s. 317. Badaczka precyzuje, że „Według Gibsona (1977) afordancją czegoś nazywamy specyficzną kombinację własności substancji i powierzchni tego czegoś w odniesieniu do zwierzęcia” (ibidem), niemniej w adaptacji myśli Gibsona przez kolejnych autorów akcentowana jest relacja środowiska do cielesności podmiotu – istoty żywej (jakiegokolwiek). Kluczowe znaczenie ma tu przekonanie o tym, że znaczenia, jakie podmiot nadaje rzeczom, które go otaczają, częściowo poznawane są już w akcie percepcji. Zob. też. M. Stańczyk, *Filmowe sensorium. Teoria zmysłów i jej krytyczny potencjał*, Universitas, Kraków 2023, s. 246–247.

stają się „skórą filmu”, z kolei poprzez jej haptyczne postrzeganie cielesny widz ma szansę zbliżyć się do poznania Z/ziemi za pośrednictwem skóry człowieka i skóry lodowca²⁶. Dotyk nie jest zresztą jedynym zmysłem, który angażują obrazy Olin. Widzimy także ucho Jørgena, ewokujące oczywiście słuch, wspólnie z dopracowaną ścieżką dźwiękową (trele ptaków, szum wody, „śpiew lodowca” wydobyty dzięki umieszczeniu mikrofonów głęboko w szczelinach, ludowe pieśni wykonywane przez Magnhild Mykløen)²⁷.

Innym zabiegiem formalnym, który podkreśla związek Jørgena (a także Magnhild i Margreth Olin) z latourowsko rozumianym terytorium, jest przywiązanie bohatera do pieszych wypraw. Zasięg jego wędrówek zakreślają ukształtowanie terenu, warunki pogodowe, cykl wzrastania i wegetacji, ale też – co oczywiste – własna sprawność fizyczna. Z narracji słownej dowiadujemy się, że ojciec Olin pierwsze lata życia spędził w szpitalach na operacjach i rehabilitacji stóp, a odkąd jako dwulatek wrócił do rodzinnego domu, nie przestał chodzić. Motyw pieszego przemierzania terenu stanowi oś fabularną filmu, wyznacza rytm montażu, ma także wymiar terapeutyczny dla reżyserki. Kiedy bowiem Margreth zjawia się w Oldedalen jako dorosła kobieta po trudnych doświadczeniach, Jørgen orzeka, że muszą wyruszyć w pieszą podróż i że będzie ona trwać rok. Już w pierwszych scenach filmu reżyserka opowiada, że gdy była małą dziewczynką i prosiła tatę, by opowiedział jej bajkę, on mówił: „Chodźmy na spacer”. Opowieścią miało być zatem poznawanie otoczenia, co dało się osiągnąć wysiłkiem stóp. To bardzo ciekawy trop interpretacyjny, który uzupełnia zapisane w historii postrzeganie chodzenia jako myślenia, filozofowania lub szukania poetyckiego natchnienia²⁸. Podróże piesze, jak relacjonuje m.in. Rebecca Solnit, rozwijały się wraz z paradygmatem romantycznym, sprzyjały odkrywaniu krajobrazu i niedostępnych wcześniej terenów po wiekach spacerowania zaledwie po ogrodzonych parkach i ogrodach²⁹. Romantycy wędrowali jednak przez setki i tysiące kilometrów,

²⁶ Por. M. Stańczyk, *Filmowe sensorium...*, op. cit., s. 156–161.

²⁷ Ujawnia się tu kolejny przypadek współmyślenia o śpiewie i dźwięku lodowca. W 2019 roku polska artystka Diana Lelonek, uprawiająca *art-based research* o katastrofie klimatycznej, zaprezentowała w Basel instalację *Melting Gallery*. W pustej przestrzeni wystawienniczej typu *white cube* zwiedzający słyszeli dźwięki topniejących lodowców du Rhone, Aletsch i Morteratsch, zmiksowane przez szwajcarskiego kompozytora Denisa Szrama. Z kolei we wspomnianym już filmie dokumentalnym *Tajemnice Matterhornu* występuje inny szwajcarski kompozytor, Claudio Landolt, który również nagrywa dźwięki lodowca i jego otoczenia. Artystyczne działanie znajduje swoje odzwierciedlenie w badaniach naukowych profesora informatyki Jana Beutela, który monitoruje ruchy lodowca na podstawie analizy emitowanych przez niego dźwięków i w zaburzeniach częstotliwości rozpoznaje przemieszczanie się skał i lodu.

²⁸ Na temat filozoficznych implikacji pieszego wędrowania zob.: T. Sławek, *U-chodzić*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015; R. Solnit, *Zew włóczęgi. Opowieści wędrownie*, przeł. A. Dzierżgowska, S. Królak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018.

²⁹ Zob. R. Solnit, *Zew włóczęgi...*, op. cit., s. 131–166.

od kraju do kraju, a obszar, jaki pieszo pokonuje od lat Jørgen, a za nim jego córka, zawiera się w pejzażu, który są w stanie objąć wzrokiem ze swojego domu.

W ich przypadku chodzenie staje się zamieszkiwaniem ziemi – tej najbliższej – i zamieszkiwaniem systemu Ziemi. Akcentowany jest zatem czasowy aspekt zadowolenia w środowisku, które Tim Ingold, brytyjski antropolog i orędownik ludzko-ludzkich relacyjnych wspólnot, utożsamia z krajobrazem, ten zaś „jest światem znanym tym, którzy go zamieszkują, przebywają w jego miejscach i podróżują ścieżkami, które je łączą”³⁰. Chodząc, Jørgen doświadcza łączności z historią przeszłych ludzkich pokoleń³¹, otwiera się na opowieść środowiska („krajobraz jest historią”³² – pisze Ingold), a decyzje zdjęciowe i montażowe wzmacniają u widza filmu poczucie, że starszy człowiek odnajduje w tej aktywności zarówno wrażenia zmysłowe, fizyczną przyjemność i zmęczenie, jak i znaczenia i myśli. Cyklicznie powtarzają się półzblżenia stóp mężczyzny w ciężkich, turystycznych butach, gdy przemierza on kolejne metry ścieżek – kamienistych, błotnistych, śnieżnych czy lodowych. Obraz wtedy drga, tak jakby kamera była prowadzona z ręki, blisko bohatera, co stanowi kontrast w zestawieniu z płynnymi panoramami czy jazdami wykonywanymi z drona lub helikoptera. Chodzenie jest brudne, zanurzone w materii ziemi, uziemione w sensie bliskiej odległości od podłoża, w którym zostawia ślad – dzieje się tak nie tylko w przypadku przechadzki człowieka, ponieważ film pokazuje nam też zwierzęta, szczególnie ptaki, oddające się podobnej, spokojnej aktywności. W ujęciach chodzenia muzyka ilustracyjna ustępuje dźwiękom rzeczywistym, wzmagającym poczucie

³⁰ T. Ingold, *Czasowość krajobrazu*, przeł. B. Frydryczak [w:] B. Frydryczak, D. Angutek (red.), *Krajobrazy. Antologia tekstów*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014, s. 145. Wśród licznych koncepcji krajobrazu (w tym krajobrazu filmowego) propozycja Tima Ingolda wykazuje, naszym zdaniem, silne, choć niecałkowite, powinowactwo ze znaczeniami, jakie zostają przypisane pejzażom zachodniej Norwegii w filmie Margreth Olin. W (wykraczającej poza ramy tego artykułu) pogłębionej analizie krajobrazów występujących w *Pieśniach ziemi* użyteczne mogłyby się okazać także koncepcje krajobrazu kulturowego oraz krajobrazu jako doświadczenia antropologicznego opisywane m.in. przez Beatę Frydryczak oraz Ilonę Copik. Zob. B. Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*, Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013; I. Copik, *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2017. Z kolei w świetle teorii filmowego pejzażu kategorią pomocną w zdefiniowaniu pejzażu w filmie Olin mogłoby być pejzaż refleksyjny. Zob. B. Kita, *Pejzaż refleksyjny* [w:] D. Mazur, B. Morzyńska-Wrzosek (red.), *Przestrzeń w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2016, s. 337–347.

³¹ Por. T. Ingold, *Czasowość...*, op. cit., s. 141.

³² Ibidem, s. 142. Należy zaznaczyć, że Ingold odróżnia pojęcie „ziemi” od „krajobrazu/środowiska”, uznając, iż ziemia jest „masą fizycznych rzeczy” i „ma charakter ilościowy i homogeniczny” (ibidem), a zatem byłoby to ujęcie podobne do dyskursu „jednego świata” (*one-world*). W niniejszym artykule wychodzimy od innych założeń, przyjmując rozstrzygnięcia przede wszystkim Chakrabarty’ego (planetaryzm) i „całego świata” (*whole-world*) Cosgrove’a. Por. D. Chakrabarty, *Planetarne przebhyski*, op. cit., D. Cosgrove, *Apollo’s Eye...*, op. cit., s. 262–263.

procesualności i zanurzenia w świecie filmu³³. W *Pieśniach ziemi* w sposobie filmowania wędrującego człowieka czy przemieszczających się zwierząt zauważamy „decentralizowanie człowieka”, o którym pisze Chakrabarty, a czas życia ludzkiego i fizycznej wędrówki spotyka się z czasem ewolucji życia innych gatunków oraz z czasem geologicznym.

Wymownym znakiem splotu historii ludzkiej z historią naturalną są zresztą przywołane w filmie dwie katastrofy w Lodal (lata 1905 oraz 1936), kiedy to obrywy skalne z góry Ramnefjellet pociągnęły za sobą lawiny kamienne i błotne, a następnie spowodowały fale powodziowe z jeziora Lovatnet, co doprowadziło do tragicznej śmierci odpowiednio sześćdziesięciu jeden, a potem siedemdziesięciu czterech ofiar, a także zniszczenia domostw i gospodarstw. Margreth Olin, ciekawie wykorzystując materiały archiwalne z tamtego czasu (filmy i zdjęcia), dotyka tematu ludzkiej pamięci, obejmującej splątane życie biologiczne i geologiczne. „Oldedalen nigdy nie było bezpiecznym miejscem” – mówi Jørgen z pełną świadomością różnicy w skalach tych historii, a zarazem proklamując połączenie ludzkiej polityki (zamieszkiwania, gospodarowania ziemią) z procesami geologicznymi. Znamienne są włączane w montaż filmu zdjęcia z września 1936 roku, pokazujące ziemię z gór wymieszaną z ziemią, na której mieszkali i pracowali ludzie, o czym świadczą porzucone i zniszczone przez osuwiska lub falę narzędzia. Ojciec Jørgena brał udział w odbudowie tego obszaru po drugiej katastrofie, ludzka wspólnota przetrwała i rozwija się dalej, otoczona ciętym się zgodnie z rytmem innej skali lodowcem. Przywołanie dramatycznych dla lokalnej wspólnoty wydarzeń świadczy o tym, że bohater – a w konsekwencji także reżyserka – nie daje się zwieść sentymentalnym wizjom natury i zauważa jej groźną dla człowieka stronę³⁴.

Lodowiec wielokrotnie pojawia się w wypowiedziach ojca i córki jako figura świadcząca o ocieplającym się klimacie. Poruszenie tego tematu w filmie jest inną odsłoną zbliżenia *Pieśni ziemi* do myślenia w perspektywie planetarnej. Jørgen zauważa, jak z upływem dekad lodowiec się zmniejsza; bohater ma świadomość, że działanie ludzi przyczynia się do tego stanu³⁵, choć w sposobie życia, który sam praktykuje i opisuje, trudno doszukać się kapitalistycznego ekscesu. Wręcz przeciwnie – zarówno w warstwie słownej, jak i obrazowej rodzice Olin przedstawiani są

³³ Por. też z uwagami na temat słyszalności krajobrazu zadanego (*taskscape*) według Ingolda (zob. idem, *Czasowość...*, op. cit., s. 154).

³⁴ Zbliżałoby to perspektywę Jørgena do praktykowania mrocznej ekologii; jednak ramy artykułu nie pozwalają na rozwinięcie tego wątku. Zob. T. Morton, *Mroczna ekologia. Ku logice przyszłego współlistnienia*, przeł. A. Barcz, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2024.

³⁵ W tym miejscu należy zaznaczyć, że produkcja filmu również nie jest działaniem środowiskowo obojętnym. Jednak decydując się na kameralny dokument oraz sięgając po techniki rejestracji obrazu i dźwięki właściwe dla filmów przyrodniczych (np. zdjęcia dzikich zwierząt z dużej odległości z ukrycia, użycie dronów), Olin minimalizuje tego rodzaju wpływ.

jako niemal nieistotni dla górujących nad nimi wzgórz i obszaru zawłaszczonego przez lodowiec.

Lot: (mikro)myślenie o (makro)świecie

Szczególny sposób przedstawienia bohaterów *Pieśni ziemi* na tle natury koresponduje z silnym trendem we współczesnej kulturze wizualnej, polegającym na eksponowaniu w filmach dokumentalnych ujęć lotniczych (*aerial shots*). Choć ma on swoje źródła w praktykach filmowych czasów I wojny światowej, to nabiera szczególnego znaczenia w okresie obecnego intensywnego rozwoju astrokultury. W celu uwydatnienia jego relacji z dziełem Olin odwołam się do estetyki filmów przyrodniczych (*wildlife films*) oraz wybranych *space documentaries*, które również wykorzystują tego typu ujęcia.

Sama reżyserka wypowiedziała się na temat powodów, dla których ujęcia z lotu ptaka zdeterminowały poetykę jej filmu. „Kluczową sprawą było takie komponowanie ujęć, aby mój ojciec wydawał się małeńki na tle imponującego świata natury”³⁶ – stwierdziła w jednym z wywiadów. W innym miejscu dodała: „Wychodzenie na zewnątrz to wchodzenie do środka. Gdzieś w głębi wszyscy wiemy, że jesteśmy niewielką częścią większej całości i że nasza głęboka więź z naturą musi być odnowiona po to, byśmy mogli się o nią zatroszczyć. Wszystkie formy życia są połączone”³⁷. Deklaracje te świadczą o głębokim związku *Pieśni ziemi* z ideą troski o środowisko naturalne, w którym funkcjonujemy. W tym miejscu będzie nas interesować jednak przede wszystkim to, że aplikowanie na rzecz tak zdefiniowanej postawy ujęć pejzażowych zarejestrowanych przy pomocy dronów czy helikoptera nie tylko stanowi dowód istotnego przesunięcia dokonującego się w obrębie kultury wizualnej co najmniej od lat 70. XX wieku, lecz także pozwala na rozpatrywanie dzieła Olin w szerszym kontekście gatunkowym. Chociaż bowiem *Pieśni ziemi* są filmem w pełni autorskim, to ich estetyka mocno koresponduje z wizualnymi strategiami znanymi nam z produkcji o tematyce przyrodniczej oraz *space documentaries*.

O tym, że możliwość spojrzenia na Ziemię z przestrzeni kosmicznej zasadniczo wpłynęła na nasze postrzeganie planety oraz własnego na niej miejsca, w przekonujący sposób pisze Marina Benjamin w książce *Rocket Dreams*³⁸. Fenomen zdjęć takich jak *Niebieska kulka* czy *Błękitna kropka* (*Pale Blue Dot*, 1990), komentowany przez Nicholasa Mirzoeffa i innych autorów³⁹, potwierdza trafność spostrzeżeń autorki do-

³⁶ M. Balamissa, *TIFF 2023: Songs of Earth. Interview with Margreth Olin*, <https://film-fest-report.com/tiff-2023-songs-of-earth-margreth-olin-interview/> (dostęp: 7.05.2024).

³⁷ *Filmmaker 5 with Margreth Olin: Songs of Earth (Fedrelandet)*, <https://classiccoupleacademy.com/filmmaker-5-with-margreth-olin-songs-of-earth-fedrelandet> (dostęp: 7.05.2024).

³⁸ Zob. M. Benjamin, *Rocket Dreams: How the Space Age Shaped Our Vision of the World Beyond*, Vintage, New York 2003, e-book, e-pub: 14,8 / 499.

³⁹ Zob. N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat...*, op. cit., s. 17–25; W. Bentley, *The Pale Blue Dot and the Knowledge Systems of Science and Religion*, „Verbum et Ecclesia” 2021, nr 2, <http://>

tyczących m.in. nieprzypadkowości tego, że po raz pierwszy Dzień Ziemi obchodzony był 22 kwietnia 1970 roku, w samym środku trwania programu Apollo. Patrzenie na naszą planetę z kosmicznej perspektywy – zarówno z jej orbity, jak i z obrzeży Układu Słonecznego – jest ekstremalnym wariantem apollińskiego spojrzenia, które Denis Cosgrove określa jako „sugerujące wzniesienie się ze sfery ziemskiej do sfery planet i gwiazd”⁴⁰. Sposób, w jaki autor definiuje to pojęcie jako „usytuowany ponad ziemią punkt widzenia, deklarujący bezinteresowny i racjonalnie obiektywny namysł nad całą jej powierzchnią”⁴¹, nasuwa rzecz jasna skojarzenia z omawianym przez Martina Jaya dominującym, odcielesnionym spojrzeniem ufundowanym przez zachodnią filozofię. Autor pokazuje, jak w myśli kartezjańskiej osiągnęła dojrzałość idea „niemrugającego oka o stałym spojrzeniu”⁴², racjonalizującego oglądaną rzeczywistość i pozbawionego fizycznej formy. Cosgrove z kolei zwraca uwagę na to, że motyw lotu na stałe zagościł w globalnej myśli i wyobraźni dzięki swojej zdolności do łączenia ziemi z kosmografią⁴³. Spostrzeżenia te korespondują z uwagami redaktorów tomu *Seeing from Above*, którzy podkreślają, że już od XVIII wieku kulturowa wyobraźnia zmienia się pod wpływem fenomenu ludzkich lotów, który ukształtował „sposób, w jaki postrzegane są środowiska, w których żyjemy, i uformował jeden z głównych wektorów nowoczesnej ekspansji mobilności”⁴⁴. Owa ekspansja w ciągu dwóch kolejnych stuleci miała zabrać człowieka na ziemską orbitę, następnie zaś na Księżyc, a obiekty wytworzone jego ręką zaprowadzić jeszcze dalej – poza granice Układu Słonecznego. Oprócz tego wyniosła ona apollińskie spojrzenie, o którym pisze Cosgrove, na kolejny poziom, przyczyniając się do wykreowania imaginarium „wirtualnego globu” z konstytutywnymi dla niego dyskursami „całej-ziemi” oraz „jednego-świata”. Jak już wykazałyśmy, zarówno temat filmu Olin, jego skupienie na wątku zakorzenienia rodziny reżyserki w konkretnym zakątku Ziemi, jak i wypowiedzi autorki świadczą o silnej więzi jej dzieła z pierwszą ze wspomnianych narracji. W tym miejscu pokażemy, że to jej także podporządkowane są zawarte w filmie

www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2074-77052021000200015 (dostęp: 7.04.2024); M. Harvey, *The Sublime and the Pale Blue Dot: Reclaiming the Cosmos for Earthly Nature*, „Environmental Values” 2023, nr 32.

⁴⁰ D. Cosgrove, *Apollo's Eye...*, op. cit., s. XI.

⁴¹ Ibidem, s. X.

⁴² M. Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1993, s. 81.

⁴³ Ibidem. Warto jednak zaznaczyć, że zainteresowania obu badaczy są inaczej ukierunkowane: refleksja Cosgrove’a zakorzenienia się w koncepcji globalizacji oraz badaniu kultury wizualnej, dla Jaya natomiast punktem wyjścia są język, dyskurs oraz koncepcje zachodnich filozofów. O ile brytyjski geograf koncentruje swoją uwagę na trwałości idei i zarazem zmienności form apollińskiego spojrzenia, o tyle amerykański historyk poszukuje w myśli współczesnych francuskich intelektualistów (np. u Michela Foucaulta, Guy Deborda czy Jacques’a Derridy) śladów krytyki okularcentryzmu i kwestionowania prymatu wzroku i widzenia w relacji człowieka ze światem.

⁴⁴ M. Dorrian, F. Pousin, *Introduction* [w:] eidem (red.), *Seeing from Above: The Aerial View in Visual Culture*, I.B. Tauris, New York 2013, s. 1.

liczne ujęcia z lotu ptaka, których filmowa i techniczna proveniencja sięga pierwszych dekad XX wieku.

W zachodniej kulturze fotografia lotnicza nabrała szczególnego znaczenia, kiedy dokumentowano zniszczenia będące wynikiem działań zbrojnych prowadzonych w trakcie I wojny światowej. Komentując francuski film pt. *En dirigeable sur les champs de bataille* (1919) nieznanego autora, Teresa Castro mówi o „programie kartografii wizualnej”, wyrosłym na „[...] niemal ślepej i powszechnej wierze w obiektywizm metod technicznej reprodukcji [...], zgodnie z którą indeksalne obrazy uzyskane z powietrza stanowiły naturalne zastępstwo obrazów kartograficznych”⁴⁵. Z biegiem czasu idea mapowania terytorium za pomocą filmów i fotografii lotniczych⁴⁶ zaczęła ustępować miejsca preferowanemu w kinie ujęciom estetycznym i intuicjom bliskim koncepcjom Sigfrieda Kracauera. Widok z lotu ptaka nie tylko miał ujawniać „naturę rzeczy, które do tej pory były ukryte i niewidziane”, lecz także stał się „narzędziem dającym dostęp do ich zawartości”⁴⁷. Castro mówi w tym kontekście o „unikatowej fuzji makroskopowej wizji i mikroskopowej obserwacji”, w której „świat zamienia się w liliputowską fantazję, a oko nabiera guliwerowskich wymiarów”⁴⁸, co daje asumpt do wyłonienia się „nowej formy percepcji i nowego sposobu patrzenia na świat”⁴⁹.

Margreth Olin w *Pieśniach ziemi* podąża za tymi inspiracjami, co dobitnie sygnalizują często występujące w jej filmie zestawienia ujęć z lotu ptaka ze zbliżeniami pokazującymi w dużym powiększeniu fragmenty ludzkiego ciała. Strategię tę podsumowuje zresztą jedno ze zdań, jakie w filmie padają z ust ojca reżyserki: „Jeśli nie idziesz zbyt szybko i rozglądasz się wokoło, zaczynasz odczuwać, że jesteśmy mali w wielkim świecie”. Chociaż, jak odnotowuje Castro, „Spojrzenie z lotu ptaka [...] staje się szczególnym sposobem myślenia o świecie”⁵⁰, to ten sposób nie wydaje się jednak uniwersalny. Wręcz przeciwnie, migrując z obszaru „kartografii wizualnej” i wojennych konotacji do imaginarium astrokultury, „wirtualnego globu” i wpisanej w nie narracji „całego-świata”, lotnicze ujęcia ujawniają swój potencjał katalizatora różnych modusów „myślenia o świecie”.

Tym, co owe modusy łączy, jest ich funkcja perswazyjna. Zawarte w *En dirigeable sur les champs de bataille* ujęcia z lotu ptaka miały służyć „budowaniu postaw patriotycznych poprzez eksponowanie zarówno męczeństwa kraju, jak i energicznego

⁴⁵ T. Castro, *Aerial Views and Cinematism, 1898–1939* [w:] M. Dorrian, F. Pousin (red.), *Seeing from Above...*, op. cit., s. 123.

⁴⁶ O ścisłym powiązaniu wczesnej fotografii lotniczej ze sferą militarną świadczyć może m.in. to, jak wiele tekstów zamieszczonych w tomie *Seeing from Above* ma związek z wojną i działaniami zbrojnymi.

⁴⁷ T. Castro, *Aerial Views...*, op. cit., s. 128–129.

⁴⁸ Ibidem, s. 119.

⁴⁹ Ibidem, s. 126.

⁵⁰ Ibidem, s. 132.

zaangażowania w dzieło odbudowy”⁵¹. Dziś, stanowiąc estetyczny wyróżnik wysokobudżetowych filmów przyrodniczych i *space documentaries*, ujęcia z dronów i helikopterów zachęcają przede wszystkim do wzmożenia wysiłków mających na celu ochronę środowiska naturalnego. Spektakularne lotnicze zdjęcia, znane z seriali takich jak *Nasza planeta* (*Our Planet*, 2019–), *Wszechświat* (*Our Universe*, 2022–) czy *Dźwięki Ziemi* (*Earthsounds*, 2024–), ukazują zagrożone wyjałowieniem połacie sawanny, topniejące lodowce Antarktydy i otchłanie oceanu pełne nowych niebezpieczeństw, wynikających z cywilizacyjnego rozwoju. Co istotne, znaczna część tych realizacji zawiera specjalne odcinki, w których – prezentując technologię pozwalającą na rejestrowanie obrazów (*Nasza planeta*) i dźwięków (*Dźwięki Ziemi*) natury z niespotykanej dotąd perspektywy – twórcy deklarują swoje przywiązanie do koncepcji ochrony naturalnych ekosystemów.

Również w niektórych *space documentaries* trafimy na epizody poświęcone potrzebie dbania o środowisko – w ostatnich odcinkach seriali takich jak *Kosmos* (*Cosmos: A Spacetime Odyssey*, 2014) i *Kosmos: możliwe światy* (*Cosmos: Possible Worlds*, 2020) wprost mówi się o konieczności zachowania ziemskiej przyrody w jak najlepszej kondycji, przynajmniej do czasu, aż ludzka cywilizacja będzie w stanie skolonizować lub zacząć terraformować inne planety. Wątek ten nie jest obcy nawet *stricte* autorskim realizacjom tego gatunku, takim jak *Last Exit: Space*⁵² (2022) Rudolpha i Wenera Herzogów. W finale tej produkcji astronomka Lucianne Walkowicz wygłasza długi monolog na temat piękna i wartości środowiska naturalnego. Tematyka tych realizacji oraz wyrażone w nich idee w jednoznaczny sposób kierują uwagę ku perswazyjnym funkcjom ujęć lotniczych, które – działając na rzecz upowszechniania proekologicznych postaw – wciąż są nośnikami apollońskiego spojrzenia; ono zaś, sprowadzając „różnorodne formy życia na Ziemi do wizji jedności, jest zindywidualizowanym, boskim i władczym spojrzeniem z określonej perspektywy”⁵³. Ogarniając swoim zasięgiem wielkie połacie przestrzeni, *aerial shots* sygnalizują zatem dominującą pozycję człowieka w otaczającym go świecie. W związku z tym można powiedzieć, że mają one zdecydowanie antropocentryczny charakter: ludzkie oko, wyposażone dzięki technologii w nowe możliwości poznawcze, symbolicznie bierze w nich w posiadanie kolejne terytoria, obejmując je spojrzeniem, które – mimo że wyraża troskę – wciąż ma porządkujący i zawłaszczający charakter⁵⁴.

⁵¹ Ibidem, s. 124.

⁵² Pomijamy w tym miejscu tytuł funkcjonujący w polskiej dystrybucji tego filmu – *W kosmos z Herzogiem* – jako wyjątkowo nietrafny w kontekście tematyki tego dzieła.

⁵³ D. Cosgrove, *Apollo's Eye...*, op. cit., s. 263.

⁵⁴ O tym, że spojrzenie z góry jest w zachodniej kulturze ściśle powiązane z dyskursem władzy, zawłaszczania, kolonizowania, przekształcania (cudzych, obcych) ziem, a w dalszej perspektywie także terraformowania innych planet, przekonująco pisze (analizując m.in. fragmenty prozy Juliusza Verne'a) Małgorzata Sugiera, zob. eadem, *Kolonizacja jako terraformowanie: klątwa Argonautów w epoce antropocenów (ćwiczenia z lektury)*, „Postscriptum Polonistyczne” 2023, nr 2 (32), s. 3–6, <https://journals.us.edu.pl/index.php/PPol/article/view/15033/12450> (dostęp: 27.05.2024).

Podobnie jak twórcy tego typu realizacji, Olin wielokrotnie wykorzystuje w kompozycji ujęć tropy estetyki wzniosłości, z bezpośrednimi odwołaniami do malarstwa Caspara Davida Friedricha, a zatem i romantycznej tradycji reprezentacji natury. Te fragmenty filmu, choć niewątpliwie zapierające dech w piersiach i wywołujące estetyczną przyjemność, mogą się wydawać najbardziej problematyczne. Reżyserka mówi wprost o miłości do natury jako jednym z motywów swojego dokumentu oraz o konieczności kultywowania postawy troski wobec Ziemi, którą kochamy. Wydaje się, że wpada tu w podobną pułapkę co autor *Końca lodu*. W recenzji reportażu Jamaila Patryk Szaj wytyka dziennikarzowi, że „[r]etoryka wzniosłości nie jest chyba najlepszą formą pisania o katastrofie klimatycznej, między innymi dlatego, że wzniosłość nieuchronnie wprowadza perspektywę antropocentryczną”⁵⁵. Wprawdzie *Pieśni ziemi* o katastrofie klimatycznej traktują raczej pośrednio, jednak sceny wykreowane na wzór estetyki wzniosłości powracają w filmie wielokrotnie (takie kadry i fotosy zostały także wybrane do plakatów promujących produkcję), wprowadzając – niezamierzone chyba – anachroniczne oddzielenie postaci ludzkiej od pozostającej na zewnątrz, niedostępnej natury, podczas gdy narracja Olin i Jørgena jest przecież raczej wyrazem postrzegania Ziemi w kategoriach naturokultury. „Friedrichowskie” kadry inscenizują krajobraz na potrzeby norm estetycznych wypracowanych przez człowieka, co wydaje się zaprzeczeniem manifestowanego na różne sposoby otwarcia się bohatera na ludzko-nie-ludzki wymiar bycia blisko ziemi. Podobnie zresztą kształtował się paradoks wzniosłości przejętej przez malarstwo z filozofii, która z jednej strony akcentowała poczucie kruchości, małości człowieka, z drugiej zaś tego samego człowieka umacniała w poczuciu pychy i bezpieczeństwa. W obrazach Friedricha nie chodziło też wcale (lub tylko) o odmalowanie widoku:

Artysta ten jednak nie dąży do oddania obiektów możliwie najwierniej, w sposób niemal naturalistyczny; realizm wyglądown rzeczy jest dla niego sprawą drugorzędną. Zresztą wierne oddanie szczegółów nie oznacza wiernego oddania całości prezentowanego fragmentu sensu- alnej rzeczywistości. Zbyt wiele jest u niego ingerencji w perspektywę czy ułożenie planów na obrazie⁵⁶.

Z punktu widzenia relacji *Pieśni ziemi* do Z/ziemi ciekawsze są ujęcia „brudne”, trzęsące się, podpatrzone jak w fotopułapce (autorstwa fotografów dzikiej przyrody), ponieważ to one pełniej wyrażają dyskurs postrzegania planety Ziemi jako „całego świata” (*whole-world*). Przyglądając się „sprawom życia, zamieszkiwania i zakorzenienia”⁵⁷, budują one poczucie materialnej bliskości z ziemią i Ziemią, a zatem mają potencjał podtrzymania postawy troski.

Warto jednak zauważyć, że komercyjny walor ujęć nawiązujących do estetyki wzniosłości wiąże *Pieśni ziemi* z wciąż silną w kulturze wizualnej tradycją, z której

⁵⁵ P. Szaj, *Po cienkim lodzie...*, op. cit.

⁵⁶ K. Demkowicz-Dobrzańska, *Kategoria wzniosłości w malarstwie Caspara Davida Friedricha*, „Colloquium” 2013, nr 3, s. 110.

⁵⁷ D. Cosgrove, *Apollo's Eye...*, op. cit., s. 263.

wyrastają *wildlife films* oraz *space documentaries*. Pejzażowe ujęcia dominujące w tych realizacjach, jak pokazuje Eleanor Louson, stanowią wszak kontynuację strategii od dawna obecnej w obszarze ekspozycji historii naturalnej, w której wszelkiego rodzaju spektakularność pełniła (i nadal pełni) kluczową rolę w afektywnej edukacji na temat świata przyrody, „oferując doświadczenie, które jest nie tylko dydaktyczne, lecz także emocjonalne”⁵⁸. Zdaniem autorki szczególną rolę w tym procesie pełnią zrealizowane w technologii HD ujęcia lotnicze, służące budowaniu w widzach przekonania, że oglądają prezentowane środowiska z perspektywy do tej pory niedostępnej szerszej publiczności⁵⁹. Znaczące wydaje się to, że badaczka rozpatruje obrazy tego typu w odniesieniu raczej do spektakularności niż do wzniosłości, mimo że ich estetyka nawiązuje właśnie do tej drugiej kategorii, co łatwo zaobserwować np. w wybranych kadrach pierwszego odcinka serialu *Wszechświat* (*Universe*, 2021), w którym fizyk Brian Cox prezentowany jest na górkim szczycie w pozie nawiązującej do dzieła Caspara Davida Friedricha *Wędrowiec nad morzem mgły*⁶⁰. Analizując wysokobudżetowe *space documentaries* z serii *Kosmos*, Kornelia Boczkowska mówi o przekształcaniu kosmicznej wzniosłości we wzniosłość udomowioną, czyli taką, w której bezkres kosmosu zostaje przedstawiony za pomocą „oswojonych” kategorii, takich jak nakłady pracy, dostępne materiały i potencjał⁶¹. Trywializacji doświadczenia przestrzeni kosmicznej – ale także trywializacji widoku Ziemi z kosmicznej perspektywy – służą w takich serialach rozmaite strategie, na czele z włączeniem do poszczególnych odcinków wystylizowanych sekwencji inscenizujących kosmiczne podróże oraz długich ujęć ukazujących (ziemskie, spektakularne) pejzaże, często rejestrowane z lotu ptaka. Istotną rolę pełnią tutaj również estetyczne zabiegi⁶² opierające się na technice CGI oraz przemyślane wykorzystanie afektywnych właściwości muzyki. Co ciekawe, *Pieśni ziemi* wydają się skonstruowane w oparciu o odwrotną strategię – to nie wzniosłość ulega tutaj „udomowieniu”, lecz to, co udomowione (przestrzeń, w której zakorzeniona jest rodzina reżyserki), zostaje uwznioślone. Oznacza to, że efekt wzniosłości jest ewokowany poprzez pokazywanie z niezwyklej perspektywy tego, co znane i bliskie.

⁵⁸ E. Louson, *Taking Spectacle Seriously: Wildlife Film and the Legacy of Natural History Display*, „Science in Contexts” 2018, nr 1 (31), s. 20–21.

⁵⁹ Ibidem, s. 32.

⁶⁰ O ścisłych związkach współczesnych tekstów kultury medialnej poświęconych eksploracji przestrzeni kosmicznej z estetyką wzniosłości piszą autorki i autorzy tacy jak Elizabeth Kessler i Daniel Sage. Zob. E.A. Kessler, *Picturing the Cosmos: Hubble Space Telescope Images and the Astronomical Sublime*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2012; D. Sage, *How Outer Space Made America: Geography, Organization and the Cosmic Sublime*, Taylor Francis, Farnham–Burlington 2014.

⁶¹ 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. 27.

⁶² Zob. ibidem, s. 28.

Znaczenia zastosowania lotniczej perspektywy w realizacjach dokumentalnych poświęconych środowisku naturalnemu bywają rozmaite, co w trafny sposób pokazuje Heidi Mikkola, analizując serial przyrodniczy *Świat z lotu ptaka* (*Earthflight*, 2011–2012), w którym najnowsze zdobycze technologii zostały wykorzystane do ukazania ziemskich krajobrazów z – w sensie dosłownym – ptasiego punktu widzenia. Zdaniem autorki kamery usytuowane na ciałach zwierząt pozwoliły na wykreowanie w tym serialu perspektywy „więcej-niż-ludzkiej” (*more-than-human*), zasadniczo odmiennej od perspektywy „ludzko-/humanistyczno-centricznej” (*human(ist)-centred*) charakterystycznej dla klasycznych ujęć lotniczych oraz standardowych filmów przyrodniczych⁶³, w których „technologiczne oko kamery pozwala nam zobaczyć i wyobrażać sobie przestrzenie usytuowane poza naszym codziennym doświadczeniem [...]. Nie chodzi o to, by widzieć «tak jak inny» *per se*, lecz raczej o to, by widzieć inaczej”⁶⁴. W *Świecie z lotu ptaka* rzeczy mają się zgoła odmiennie: „idea odległego, aktywnego kartezjańskiego podmiotu, który patrzy na pasywny obiekt [...], zostaje [...] zastąpiona obrazami z ptasiej perspektywy”⁶⁵, a spojrzenie kamery jest utożsamiane ze spojrzeniem Innego, zwierzęcia.

Margreth Olin podąża w *Pieśniach ziemi* innym tropem. W jej filmie, podobnie jak w większości realizacji, których tematem jest środowisko naturalne, chodzi o to, by „widzieć inaczej”, co zresztą sygnalizuje przywołana już wypowiedź głównego bohatera. Za to, co jednak zasadniczo różni jej produkcję od wspomnianych przyrodniczych i kosmicznych realizacji, należy uznać obiekt owego „innego spojrzenia”, którym jest nie sam naturalny pejzaż, lecz człowiek – na dodatek konkretny – pozostający w relacji z owym pejzażem. W odróżnieniu od friedrichowskich w duchu ujęć znanych z seriali takich jak *Wszechświat*, w *Pieśniach ziemi* mamy do czynienia z obrazem człowieka nie tyle usytuowanego, co zakorzonego w rozległym naturalnym pejzażu precyzyjnie wskazanego, dookreślonego miejsca⁶⁶.

⁶³ H. Mikkola, *In the Wings of the Dove: Bird's-eye View and More-than-Human Gaze in the Wildlife Documentary Series "Earthflight"*, „Studies in Documentary Film” 2020, nr 3 (14), https://research.utu.fi/converis/portal/detail/Publication/42454478?lang=fi_FI, s. 4 (dostęp: 7.05.2024).

⁶⁴ Ibidem, s. 7.

⁶⁵ Ibidem, s. 8.

⁶⁶ Należy zauważyć, że Olin wymyka się schematom obrazowania norweskiego krajobrazu, które powtarzają się w kinie i serialach. Przede wszystkim, mimo ewidentnie środowiskowego zorientowania *Pieśni ziemi*, nie rozpoznajemy w dokumencie tym ani narracji o „ekowyjątkowości” (*eco-exceptionalism*) Norwegii (pozytywnej [auto]kreaty wskazującej na odpowiedzialną i etyczną postawę Norwegów wobec środowiska), ani krytycznego odniesienia się do przywilejów czy wyrazu „petrowiny” (*petro-guilt*) wobec eksploatacji złóż i wynikającego z niej bogactwa. Zob. E. Rees, *Privilege, Innocence, and "Petro-Guilt" in Maria Sødahl's Limbo*, „Scandinavian Studies” 2016, nr 88 (1), s. 42–59; A.E. Mrozewicz, *The Landscapes of Eco-Noir: Reimagining Norwegian Eco-exceptionalism in Occupied*, „Nordicom Review” 2020, nr 41 (Special Issue 1), s. 85–105.

Z kim/z czym jednak należy utożsamić w filmie Olin ową tak charakterystyczną lotniczą perspektywę? W *Pieśniach ziemi* nie możemy wszak mówić ani o zwłaszczającym spojrzeniu lotników-kartografów z czasów I wojny światowej, ani o spojrzeniu Innego, np. nieludzkich zwierząt z serialu *Świat z lotu ptaka*. Rozległość krajobrazu ukazywanego przez norweską autorkę może nasuwać refleksję, że jest to przestrzeń niemożliwa do objęcia wzrokiem w jednorazowym akcie patrzenia, a przez to dająca się objąć jedynie poprzez sięgnięcie po apollinijskie spojrzenie lub poprzez modus poznawania natury w ruchu, przemieszczania się w niej. Spektakularność tych ujęć – zwłaszcza w kontekście pozafilmowych wypowiedzi reżyserki – może budzić konotacje z opisywaną przez Louson afektywną strategią w zakresie edukacji na temat środowiska naturalnego. *Pieśni ziemi* nie są jednak typowym filmem przyrodniczym, lecz autorską realizacją tej gatunkowej formuły, przez co aspirują raczej do promowania pewnych postaw w stosunku do świata (szczególnie w zakresie percypowania rzeczywistości) niż upowszechniania wiedzy na jego temat. Wspomniana spektakularność odsyła także do (neo)romantycznych tradycji obrazowania norweskiego pejzażu, korzystającej z szerokich planów z lotu ptaka, nierzadko w zimowej scenarii. O ile jednak w historii norweskich sztuk wizualnych takie tropy miały za zadanie kształtować narodową tożsamość przywiązaną do romantycznie rozumianej natury w centrum systemu wartości, a w swej nowej odsłonie – przede wszystkim w wydaniu serialowym i filmowym – przyczyniały się do turystycznej promocji regionu⁶⁷, o tyle u Olin podobne inscenizacje służą raczej wzniesieniu się ponad kategorie lokalności i narodowości.

Zdaniem Mariny Warner⁶⁸ lotnicze ujęcia mogą służyć zarówno konstruowaniu trzecioosobowej wszechwidzącej perspektywy, jak i perspektywy pierwszoosobowej, wyposażonej w cechę wszechwidzenia⁶⁹. W filmie Olin dochodzi do głosu drugie z tych rozwiązań – wszechwidzące spojrzenie uaktywnione w *Pieśniach ziemi* jest równocześnie spojrzeniem bardzo osobistym, obejmującym ludzi i miejsca, od których/z których autorka się wywodzi. Reżyserka z kontemplacyjnego dystansu ogarnia swoim technologicznie wzmocnionym okiem własne miejsce we wszechświecie. Rozwiązania, po które sięga, są zakorzenione w praktykach kultury wizualnej związanych z konstruowaniem efektu wzniosłości, jednakże odbywa się to w sposób pozwalający na zredefiniowanie opisywanej przez Castro, specyficznej dla lotniczych ujęć idei fuzji makroskopowej wizji i mikroskopowej obserwacji. W *Pieśniach ziemi* makroskopowa perspektywa służy ukazaniu mikroświata, jakim jest miejsce, z którego reżyserka się wywodzi. Spojrzenie z lotu ptaka, zgodnie z konstatacją Castro, staje się w filmie Olin sposobem myślenia o świecie – takim, w którym to, co usytuowane na poziomie mikro (w rodzinnej mikronarracji, w technice

⁶⁷ Zob. A.E. Mrozewicz, *The Landscapes...*, op. cit., s. 88–89.

⁶⁸ M. Warner, *Intimate Communiqués: Melchior Lorck's Flying Tortoise* [w:] M. Dorrian, F. Pousin (red.), *Seeing from Above...*, op. cit., s. 12.

⁶⁹ Zob. H. Mikkola, *In the Wings of the Dove...*, op. cit., s. 9.

mikroobserwacji, w skupieniu na domowym mikroświecie), poddane oglądowi z makroperspektywy, ujawnia swoją głęboką i niezbywalną wartość.

Podsumowanie

„Ziemia, wypełniająca cały kadr, opanowuje przestrzeń obrazu i przytłacza widza” – pisze Nicholas Mirzoeff w analizie *Niebieskiej kulki*. „Ziemia wydaje się zarazem bezkresna i poznawalna. Widzowie, rozpoznający kontury poszczególnych kontynentów, mogli zobaczyć na pozór abstrakcyjne kształty jako żywą i przeżywaną całość. Fotografia ta łączyła bowiem w formie wizualnej to, co znane, z tym, co nowe, czyniąc Ziemię zrozumiałą i piękną”⁷⁰. Intrygująca zbieżność dominanty kolorystycznej *Pieśni ziemi* z błękitami, zieleniami i bielą, jakie dostrzec można na słynnym zdjęciu wykonanym przez załogę misji Apollo 17, nie jest jedynym impulsem do snucia refleksji o związku tego filmu z myśleniem planetarnym wyrażanym w obrazie/poprzez obraz. W dziele Margreth Olin to nie Ziemia, lecz ziemia „wydaje się zarazem bezkresna i poznawalna”, funkcjonuje bowiem jako „żywa i przeżywana całość”. Podobnie jak w *Niebieskiej kulce* to, co znane (miejsce, z którego reżyserka się wywodzi), jest łączone z tym, co nowe (ujęciami, które prezentują te przestrzenie z niezwykłych perspektyw). Ponadto, analogicznie jak wspomniana fotografia *Pieśni ziemi* są naznaczone charakterystycznym dla estetyki wzniosłości paradoksem: z jednej strony eksponują kruchość ludzkiej egzystencji na tle przyrody i kosmosu, z drugiej zaś stanowią nośnik opisywanego przez Cosgrove’a apollińskiego spojrzenia z wpisana weń antropocentryczną perspektywą.

W świetle przeprowadzonej przez nas analizy film Olin prezentuje się jako w pewnej mierze specyficzna geostoria. Wątek zakorzenienia i silnego związku człowieka z Ziemią zostaje w nim bowiem skonfrontowany ze spojrzeniem z lotu ptaka, które – w tym przypadku pozornie – odrywa się od owej Ziemi, porzucając jej błotnistotę i fizyczną, zmysłową doświadczalność na rzecz wszechwidzącej perspektywy. Współobecność w *Pieśniach ziemi* dwóch odmiennych punktów widzenia rozpatrujemy jednak w kategoriach dopełniania się, a nie konfliktu. Komplementarne względem siebie są również dwie zastosowane w filmie (także na poziomie kompozycji ujęć) skale mikro- i makrooglądu rzeczywistości, a także zasygnalizowane w narracji i formie dzieła specyficzne sposoby myślenia o świecie, czyli chodzenie oraz latanie. Niespiesznie przemierzając wraz ze swoim ojcem dolinę Oldedalen, Margreth Olin ukazuje wartość dosłownie rozumianego u-ziemienia, zanurzenia się w materii, doświadczania pokładów czasu zamkniętych w lodowcu. Wprowadzając z kolei do swojego filmu ujęcia z dronów i helikoptera, autorka wchodzi w dyskusję z estetyką wzniosłości, aplikując tę kategorię do prezentowania tego, co bliskie i udomowione. Oba te szczególnie sposoby myślenia o świecie – chodzenie i latanie – mają zresztą fundamentalną cechę wspólną: ich esencją jest to, by „widzieć inaczej”, niezależnie

⁷⁰ N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć...*, op. cit., s. 18.

od tego, czy nastąpi to za sprawą powolnego przemieszczenia się przez fizycznie doświadczany krajobraz, czy to dzięki kontemplacyjnemu spojrzeniu na świat z ptasiej perspektywy. Obiektem tego „innego spojrzenia” jest w dziele Olin *Z/ziemia* rozumiana jako „cały świat” (*whole-world*).

Wymienione w tym artykule komplementarności pozwalają postrzegać *Pieśni ziemi* jako film symptomatyczny dla współczesnej kultury i wpisanych w nią wątpliwości oraz przesunięć mających miejsce w obrębie konstruowania narracji o relacji człowieka z naturą/naturokulturą. Owe przesunięcia dokonują się między biegunami symbolizowanymi w dziele Olin przez motywy wyróżnione przez nas jako centralne kategorie struktury jej dzieła – lodowiec i lot. O ile pierwszy z nich odsyła do kwestii „decentralizacji człowieka”, o tyle drugi sygnalizuje wciąż silnie manifestowane w kulturze przywiązanie do antropocentrycznej perspektywy oglądu świata. W przywołanym filmie oba te punkty widzenia spotykają się w toposie *Z/ziemi* – tej, w której reżyserka jest zakorzeniona, i zarazem tej, na którą spogląda z lotu ptaka.

Bibliografia

- Bakke M., *Gdy stawka jest większa niż życie. Sztuka wobec mineralno-biologicznych współnot*, „Teksty Drugie” 2020, nr 1, s. 165–185.
- Balamissa M., *TIFF 2023: Songs of Earth. Interview with Margreth Olin*, <https://film-fest-report.com/tiff-2023-songs-of-earth-margreth-olin-interview/> (dostęp: 7.05.2024).
- Benjamin M., *Rocket Dreams: How the Space Age Shaped Our Vision of the World Beyond*, Vintage, New York 2003.
- Bentley W., *The Pale Blue Dot and the Knowledge Systems of Science and Religion*, „Verbum et Ecclesia” 2021, nr 2, http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2074-77052021000200015 (dostęp: 7.04.2024).
- Boczowska K., *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.
- Castro T., *Aerial Views and Cinematism, 1898–1939* [w:] M. Dorrian, F. Pousin (red.), *Seeing from Above: The Aerial View in Visual Culture*, I.B. Tauris, New York 2013, s. 118–133.
- Chakrabarty D., *Humanistyka w czasach antropocenu*, przeł. M. Chaberski, Universitas, Kraków 2023.
- Chakravorty Spivak G., *Death of a Discipline*, Columbia University Press, New York 2003.
- Copik I., *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2017.
- Cosgrove D., *Apollo's Eye: A Cartographic Genealogy of the Earth in Western Imagination*, Johns Hopkins University Press, Baltimore–London 2001.
- Demkowicz-Dobrzańska K., *Kategoria wzniosłości w malarstwie Caspara Davida Friedricha*, „Colloquium” 2013, nr 3, s. 99–120.
- Domańska E., *Dipesh Chakrabarty: od subalternizmu do planetaryzmu* [w:] D. Chakrabarty, *Humanistyka w czasach antropocenu*, przeł. M. Chaberski, Universitas, Kraków 2023.

- Dorrian M., Pousin F., *Introduction* [w:] eidem (red.), *Seeing from Above: The Aerial View in Visual Culture*, I.B. Tauris, New York 2013, s. 1–10.
- Filmmaker 5 with Margreth Olin: Songs of Earth (Fedrelandet)*, <https://classiccoupleacademy.com/filmmaker-5-with-margreth-olin-songs-of-earth-fedrelandet> (dostęp: 7.05.2024).
- Frydryczak B., *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*, Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013.
- Haraway D., *Nie uciekajmy przed kłopotami. Antropocen – kapitalocen – chthulucen*, przeł. K. Hoffmann, W. Szwebs [w:] J.W. Moore (red.), *Antropocen czy kapitalocen? Natura, historia i kryzys kapitalizmu*, przeł. K. Hoffmann, P. Szaj, W. Szwebs, Wydawnictwo WBPi-CAK, Poznań 2021, s. 49–94.
- Harvey M., *The Sublime and the Pale Blue Dot: Reclaiming the Cosmos for Earthly Nature*, „Environmental Values” 2023, nr 32, s. 9–29.
- Ingold T., *Czasowość krajobrazu*, przeł. B. Frydryczak [w:] B. Frydryczak, D. Angutek (red.), *Krajobrazy. Antologia tekstów*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014, s. 247–260.
- Jamail D., *Koniec lodu. Jak odnaleźć sens w byciu świadkiem katastrofy klimatycznej*, przeł. A. Paszkowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2020.
- Jay M., *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1993.
- Kessler E.A., *Picturing the Cosmos: Hubble Space Telescope Images and the Astronomical Sublime*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2012.
- Kita B., *Pejzaż refleksyjny* [w:] D. Mazur, B. Morzyńska-Wrzosek (red.), *Przestrzeń w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2016, s. 337–347.
- Landa E., *In a Supporting Role: Soil and the Cinema* [w:] E. Landa, Ch. Fellers (red.), *Soil and Culture with Preface by Philippe Descola*, Springer, Dordrecht–Heidelberg–London–New York 2010, s. 83–105.
- Latour B., *Facing Gaia: Six Lectures on the Political Theology of Nature*, The Gifford Lectures on Natural Religion, Edinburgh, 18–28.02.2013, s. 53–74, http://macaulay.cuny.edu/eportfolios/wakefield15/files/2015/01/LATOUR-GIFFORDSIX-LECTURES_1.pdf (dostęp: 17.05.2024).
- Latour B., *Zamieszkać na Ziemi. Wywiady z Nicolasem Truongiem*, przeł. K. Marczevska, Wydawnictwo Oficyna Naukowa, Warszawa 2023.
- Louson E., *Taking Spectacle Seriously: Wildlife Film and the Legacy of Natural History Display*, „Science in Contexts” 2018, nr 1 (31), s. 15–38.
- Michalski M., *Czy humaniści są współodpowiedzialni za kryzys klimatyczny?*, „Postscriptum Polonistyczne” 2023, nr 1 (31), <https://www.journals.us.edu.pl/index.php/PPol/article/view/14966/11943> (dostęp: 24.05.2024).
- Mikkola H., *In the Wings of the Dove: Bird’s-eye View and More-than-Human Gaze in the Wildlife Documentary Series “Earthflight”*, „Studies in Documentary Film” 2020, nr 3 (14), s. 202–215, https://research.utu.fi/converis/portal/detail/Publication/42454478?lang=fi_FI (dostęp: 7.05.2024).
- Mirzoeff N., *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Wydawnictwo Karakter, Kraków–Warszawa 2016.
- Morton T., *Mroczna ekologia. Ku logice przyszłego współistnienia*, przeł. A. Barcz, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2024.

- Mrozewicz A.E., *The Landscapes of Eco-Noir: Reimagining Norwegian Eco-exceptionalism in Occupied*, „Nordicom Review” 2020, nr 41 (Special Issue 1), s. 85–105.
- Myślenie planetarne i nowa humanistyka. Rozmowy Olgi Cielemeńskiej z Ceciliją Åsberg*, „Czas Kultury” 2020, nr 2, s. 30–36.
- Ogłóza E., „Palac lodowy” Tarjei Vesaasa z perspektywy literaturoznawczej i dydaktycznej [w:] K. Jędrych, D. Krzyżyk, M. Ochwat, M. Wójcik-Dudek (red.), *Przestrzenie spotkania. Tom dedykowany Profesor Ewie Jaskółowej w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, s. 269–280, https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/21648/1/Ogloza_Palac_lodowy_Tarjei_Vesaasa_z_perspektywy_literaturoznawczej_i_dydaktyczne.pdf (dostęp: 17.05.2024).
- Olin M., *Nature Is Our Home*, TEDxArendal, <https://www.youtube.com/watch?v=Qm1E2B-zKh14> (dostęp: 13.05.2024).
- Rees E., *Privilege, Innocence, and “Petro-Guilt” in Maria Sødahl’s Limbo*, „Scandinavian Studies” 2016, nr 88 (1), s. 42–59.
- Sage D., *How Outer Space Made America: Geography, Organization and the Cosmic Sublime*, Taylor Francis, Farnham–Burlington 2014.
- Sławek T., *U-chodzić*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.
- Solnit R., *Zew włóczęgi. Opowieści wędrownie*, przeł. A. Dzierzowska, S. Królik, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018.
- Stańczyk M., *Filmowe sensorium. Teoria zmysłów i jej krytyczny potencjał*, Universitas, Kraków 2023.
- Sugiera M., *Kolonizacja jako terraformowanie: klątwa Argonautów w epoce antropocenów (ćwiczenia z lektury)*, „Postscriptum Polonistyczne” 2023, nr 2 (32), <https://journals.us.edu.pl/index.php/PPol/article/view/15033/12450> (dostęp: 27.05.2024).
- Szaj P., *Po cienkim lodzie (Dahr Jamail: „Koniec lodu. Jak odnaleźć sens w byciu świadkiem katastrofy klimatycznej”)*, „artPapier” 2020, nr 14 (398), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=398&artykul=7976> (dostęp: 13.05.2024).
- Wala K., *Ułożyć świat na nowo. Rekonstrukcja koncepcji Tima Ingolda (cz. II)*, „Etnografia. Praktyki, Teorie, Doświadczenia” 2017, nr 3, s. 189–209.
- Warner M., *Intimate Communiqués: Melchior Lorck’s Flying* [w:] M. Dorrian, F. Pousin (red.), *Seeing from Above: The Aerial View in Visual Culture*, I.B. Tauris, New York 2013, s. 11–25.
- Wójcik-Dudek M., *Jak być ze świata? Zwrot geologiczny i polonistyka/humanistyka terenowa w szkole*, „Postscriptum Polonistyczne” 2023, nr 1 (31), s. 1–21, <https://www.journals.us.edu.pl/index.php/PPol/article/view/15026/11995> (dostęp: 24.05.2024).