

Antropofobia. Wizja antropocenu w eco-horrorze *Długi weekend*

ANNA ŚLUSARENKA*

Wprowadzenie

Koncepcja antropocenu zapoczątkowana została na gruncie nauk przyrodniczych jako propozycja nowej ery w dziejach planety, w której głównym czynnikiem sprawczym kształtującym Ziemię jest człowiek. Wielu naukowców zauważa jednak, że do odpowiedniej analizy tej koncepcji konieczna jest perspektywa interdyscyplinarna, obejmująca również praktyki artystyczne, uruchamiające reprezentacje nowej ery. Pierwszym z problemów wyłaniających się podczas prób wizualizacji tego etapu dziejów jest jego skala. Jak pisze Mirzoeff – żadne miejsce nie jest poza antropocenem (MIRZOEFF 2014: 2015). Niemożliwe jest więc spojrzenie z zewnątrz, nie ma niezaangażowanego obserwatora obiektywnie przedstawiającego nową epokę. Utrudnia to krytyczną analizę tego pojęcia i uchwycenie problemów, które przynosi ze sobą założenie, że faktycznie mamy do czynienia z nową epoką. Nawet tak odległe obrazy, jak zdjęcia Ziemi wykonane z kosmosu, zostają natychmiast uwikłane w wewnętrzny dyskurs antropocenu.

The Blue Marble – słynna fotografia naszej planety wykonana przez załogę Apollo 17 w dniu 7 grudnia 1972 roku (NASA 1972) może wydawać się idealną ilustracją ery

* Badaczka niezależna | kontakt: a.slusarenka@gmail.com

człowieka, zapewniając zewnętrzne i całościowe spojrzenie na planetę¹. Jest jednak raczej jego zasłonięciem – z tej odległości nie widać ludzi, zanieczyszczeń, zabudowy, żadnego ludzkiego wpływu na planetę. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że antropocen nie jest tożsamy z twierdzeniem, że człowiek stanowi centrum Wszechświata. Istnieje tu napięcie między antropocentryzmem a posthumanizmem. Z jednej strony to ludzie są najważniejszym czynnikiem kształtującym planetę, z drugiej jednak, przy ogromie kuli ziemskiej, stają się wyłącznie jednym z wielu zamieszkujących ją organizmów. Człowiek może zniknąć z powierzchni Ziemi, a ta trwać będzie niezmiennie.

Pozorna przejrzystość tej reprezentacji zostaje złamana dopiero wówczas, gdy podobne zdjęcie wykonane zostaje w nocy. *The Black Marble* (NASA 2012) ujawnia ludzki wpływ na planetę, jej powierzchnia rozświetla się najbardziej tam, gdzie zużycie energii jest największe. Zamiast jednak poddawać krytyce oddziaływanie człowieka na środowisko i nierównomierne rozłożenie owych wpływów, estetyzuje je – lub raczej używając pojęcia Mirzoeffa „(an)estetyzuje [(an)aesthetics]”, uniemożliwiając percepcję (MIRZOEFF 2014: 220) – obrazując fantazję o technologicznym podboju planety.

Przykłady te przywołano, żeby pokazać, że użycie dyskursu antropocenu do interpretacji tekstów kultury niesie ze sobą wiele problemów ze względu na skalę zjawiska i wpisane w nie napięcie między antropocentryzmem i posthumanizmem oraz często ukrywane relacje władzy. W niniejszym rozdziale autorka chciałaby przyjrzeć się takim reprezentacjom, które nie podważają istnienia antropocenu, ale również nie wpisują się w jego dominującą narrację i pozwalają na refleksję nad problemami badawczymi dotyczącymi przede wszystkim zmiany w percepcji opozycji człowiek-natura oraz nowych koncepcji przyszłości, w której nie ma już ludzi.

To właśnie eco-horror może być narzędziem tego typu refleksji, ponieważ „odrzucają uproszczony podział na ludzkie i nieludzkie [*rejects simplistic separations between human and nonhuman*]” (TIDWELL 2014: 543) i zakładają sprawczość aktorów nieludzkich. Dzięki temu wzbudzają specyficzny rodzaj strachu, który Ewa Domańska określa jako antropofobię (SZTUKA/GLOBALIZACJA 2015: 9:40-10:20). Nie chodzi tutaj o fobię społeczną dotyczącą strachu przed towarzystwem ludzi, a raczej szczególny rodzaj myślenia o człowieku jako sprawcy samozagłady. Łączy się on z jednym z najważniejszych aspektów eco-horroru – obawą przed zatarciem się granic między tym, co ludzkie i nieludzkie. Występujący często w tego typu filmach motyw zemsty przenosi ten strach na

¹ Przykład ten przywołano podczas zajęć *Teorie praktyk kultury wizualnej* prowadzonych w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim przez dr. Łukasza Zarembę w roku akademickim 2015/2016.

pole wyobrażeń postkolonialnych, w których wyzyskiwany przejmuje aktywną rolę i obraca się przeciwko wyzyskiwaczowi. Eco-horror podchodzi jednak do tego tematu krytycznie, pokazując, że nie powinniśmy obawiać się utraty dominującej pozycji ani zemsty natury, lecz konsekwencji własnych działań, siebie samych.

Takie apokaliptyczne wizje bywają krytykowane przez badaczy kultury antropocenu (JACH, JUSKOWIAK & KOWALCZYK 2015: 11-13) za powtarzanie przemocowych relacji, brak propozycji pozytywnych rozwiązań, które unikałyby przywracania kapitalistycznego, hierarchicznego porządku, normalizowania wizji zagłady, legitymizacji działań na przykład naukowców w zakresie kontrolowania natury oraz politycznego wykorzystania ochrony środowiska (jak choćby obarczanie krajów biedniejszych odpowiedzialnością za zanieczyszczenie środowiska i niespełnianie przez nie norm ekologicznych).

Wbrew tej krytyce horror i *science fiction* to gatunki, które są doskonałą płaszczyzną do spekulacji na temat przyszłości planety. Apokalipsa i antropofobia mogą mieć pozytywny wymiar krytyczny i skłaniać do poszukiwania nowych modeli życia, które w erze antropocenu muszą ulec przemianie. Faktycznie operują one przemocą i konfliktem, ale często ujawniają przemocowe relacje, które wcześniej pozostawały poza sferą widzialności ze względu na zbyt dużą skalę zjawiska, przez którą wpływ naszych codziennych stylów życia i odpowiedzialność ulegały rozproszeniu, a co za tym idzie pokazują globalne skutki indywidualnego działania.

Oczywiście nie wszystkie filmy należące do gatunku eco-horroru podejmują tego typu refleksję i wiele z powyższych zarzutów jest uzasadnionych. Celem autorki rozdziału jest pokazanie raczej pewnego potencjału krytycznego tych filmów, które, jak wiele eco-horrorów, nie należą do kina głównego nurtu. Dlatego do analizy wybrano niskobudżetowy australijski film *Długi weekend* (EGGLESTON 1978), który podejmuje grę z wątkiem antropofobicznej katastrofy i przenosi ją na lokalną, intymną relację pogrążonego w kryzysie małżeństwa.

Przedmiot analizy: *Długi weekend*

Lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte to czas pojawienia się globalnej myśli ekologicznej. Wraz z pierwszymi partiami politycznym postulującymi ochronę przyrody, na arenie międzynarodowej ważną rolę zaczęły odgrywać problemy związane z zanieczyszczeniem środowiska, zmniejszaniem się różnorodności biologicznej czy próbami nuklearnymi. Dyskusja toczyła się również na szczeblu lokalnym. W Australii zielony aktywizm rósł w siłę, a wśród jego sukcesów znalazły się tak zwane *Green Bans*, czyli protesty robotników,

którzy odmówili pracy przy projektach niszczących tereny zielone, a symbolem porażki w starciu z przemysłem stało się zalanie jeziora Pedder w Tasmanii. Żywa debata na temat środowiska przeniknęła również do filmografii tego kraju. Obecność tych tematów podsycala wyjątkowość australijskiej flory i fauny, specyficznej nie tylko ze względu na swój odrębny, wyspiarski charakter, lecz również na jej miejsce w popkulturze, gdzie stała się symbolem przyrody mściwej i niebezpiecznej. Przykładem są chociażby najbardziej znane tytuły zaliczane do nurtu australijskiej nowej fali: *Piknik pod wiszącą skałą* (1975) i *Ostatnia fala* (1977) w reżyserii Petera Weira z czy *Walkabout* (1971) w reżyserii Nicolasa Roega.

Obecność tych tematów w kinie lat siedemdziesiątych jest na tyle widoczna, że Mark David Ryan w dodatku do serii *Directory of World Cinema* stwierdza, iż połączenie horroru i walki o przetrwanie w niebezpiecznym i surowym środowisku jest „charakterystycznie australijskie” (RYAN 2010: 191). Rzeczywiście najwięcej filmów zaliczanych do podgatunku eco-horroru powstaje w Stanach Zjednoczonych i Australii (MURPHY 2013: 181). Za jedną z przyczyn tej korelacji Bernice M. Murphy uważa kolonialną przeszłość obu krajów (MURPHY 2013: 181), stanowiącą kolejny ważny zwrot tematyczny, który często idzie w parze z krytyką ekologiczną i może być uznany za jedną (choć nie konstytutywną) z cech eco-horroru. Ten jeden z wielu podgatunków horroru, nazwany również *natural horror* lub *animal attack*² dotyczy sytuacji narracyjnych, w których groza pochodzi z tego, co nazywamy przyrodą i które często oparte są na motywie zemsty Matki Ziemi.

Długi weekend łączy w sobie zarówno cechy gatunkowe eco-horroru, jak i estetykę nurtu australijskiej nowej fali. Dodatkowo, ze względu na wyrażnie obecną w filmie przemoc i niskobudżetowy tryb produkcji, zaliczany jest również do australijskiego kina *exploitation* – *ozploitation*. Scenarzystą *Długiego weekendu* jest Everett De Roche, w którego dorobku znajdują się także inne australijskie horrory, takie jak *Patrick* w reżyserii Richarda Franklina (1978) i *Rozorback* w reżyserii Russela Mulcahy’ego (1984). W jednym z wywiadów De Roche przyznał, że napisanie scenariusza zajęło mu zaledwie około dziesięciu dni i było oderwaniem od dotychczasowej pracy przy serialach telewizyjnych. W dodatku ze względu na budżet filmu i trudności realizacyjne niektóre fragmenty tekstu, w tym skomplikowana sekwencja kończąca film, musiały ulec zmianom (DAVIS 2008).

² Mimo częstego wymiennego stosowania tych pojęć, warto zaznaczyć, że *animal attack* to raczej specyficzny nurt eco-horroru, w którym zagrożeniem są zwierzęta.

Film opowiada historię małżeństwa, które przechodzi poważny kryzys. Być może jednym ze sposobów na jego rozwiązanie ma być weekendowy wypad za miasto. Po nocy kluczenia po lesie i obrzucania się wzajemnymi złośliwościami, para trafia do urokliwego zakątka w buszu, położonego tuż nad oceanem. Ale nawet tam ich życie ani na chwilę nie zmienia się w sielankę. Towarzyszący im od początku niezrównoważony styl życia jedynie przybiera na sile: bohaterowie krzyczą, śmieją, rozpylają chemikalia, a nawet bezmyślnie zabijają zwierzęta. Jednocześnie czują coraz większe zagrożenie ze strony otaczającego ich środowiska, a przyroda odplaca im innymi, początkowo drobnymi, aktami przemocy, których eskalacja doprowadzi do tragicznego zakończenia.

Zagadnienia teoretyczne: antropocen, posthumanizm i postkolonializm

W 2002 roku chemik, zdobywca nagrody Nobla, Paul J. Crutzen opublikował w „Nature” krótki artykuł zatytułowany *Geology of Mankind*. Tym samym przyczynił się do spopularyzowania koncepcji antropocenu jako nowej epoki geologicznej, która miałaby oznaczać erę dominacji gatunku ludzkiego. Zgodnie z tą koncepcją to człowiek, w rozumieniu całego rodzaju ludzkiego, stał się czynnikiem aktywnie kształtującym planetę, na której żyje – od warstw geomorfologicznych, przez biologiczną powłokę Ziemi, po warstwy atmosferyczne i związane z nimi zmiany klimatyczne. Według propozycji Crutzena, znacznikiem nowej ery, następczyni holocenu, miała być siedemnastowieczna rewolucja przemysłowa i jej artefakt – silnik parowy (CRUTZEN 2002: 23).

Chociaż koncepcja ery, w której największe znaczenie ma człowiek, nie została oficjalnie zatwierdzona przez Komisję Stratygraficzną Towarzystwa Geologicznego, to wywarła i wciąż wywiera duży wpływ na badania w obrębie różnorodnych dziedzin naukowych, również humanistycznych. Początkowe przeniesienie dyskusji wyłącznie na pole nauk ścisłych spotkało się z krytyką między innymi ze strony Andreasa Malma, który uznał za paradoksalne to, że „wzrastające uznanie wpływu sił społecznych na biosferę [*impact of societal forces on the biosphere*] jest formułowane w kategoriach narracji całkowicie zdominowanej przez nauki przyrodnicze [*narrative so completely dominated by natural science*]” (MALM 2014: 63). Zamiast tego zaproponował interdyscyplinarną perspektywę, która wynika również ze specyfiki pojęć używanych do opisu antropocenu. Istotne jest tu przede wszystkim pewne ontologiczne przesunięcie w rozumieniu człowieka jako gatunku – *anthropos* (gr. ἄνθρωπος).

Jedną z konsekwencji przyjęcia perspektywy gatunkowej jest uniwersalizacja wpływu człowieka na środowisko. Jak twierdzi dalej Malm, już sama narracja dotycząca silnika

parowego jako wynalazku, który umożliwił eksploatację paliw kopalnych, jest przejawem krzywdzącego uogólnienia, ponieważ często bywa mitologizowana. Mimo że rewolucja przemysłowa dotyczy tylko niewielkiej liczby żyjącej ówczesnie ludności, jej przyczyny upatrywane są w bardzo wczesnych i powszechnych etapach rozwoju ludzkości, takich jak umiejętność posługiwania się ogniem (MALM 2014: 63). Prowadzi to do uznania, że na przykład dostęp do elektryczności jest jednym z odwiecznych i powszechnych ludzkich dążeń, chociaż nawet obecnie na całym świecie są miejsca, w których ludzie nie korzystają z prądu. Krytyki uniwersalnej odpowiedzialności i wpływu ludzi na środowisko podjął się również amerykański naukowiec Nicholas Mirzoeff, który łączy antropocen z kapitalizmem i imperialistycznymi stosunkami władzy. Dla niego jest to era naznaczona kolonialnym konfliktem – z jednej strony na froncie człowiek – natura, z drugiej człowiek (Północy) – człowiek (Południa) (MIRZOEFF 2014: 220-227).

W ten sposób myślenie imperialistyczne „umiejscawia zwierzę i skolonizowanych w tej samej, podległej pozycji [*have imagined the animal and the colonised to inhabit the same subordinate position*]” (GREGERSDOTTER, HÖGLUND & HÅLLÉN 2015: 10). Takie nierównomierne rozłożenie sprawczości pomiędzy różnymi aktorami społecznymi, wynikające z dyskursu imperium, tłumaczy pewien paradoks wpisany w pojęcie antropocenu, który z jednej strony umieszcza człowieka w centrum jako podstawową siłę sprawczą, a z drugiej – zwracając uwagę na jego przynależność gatunkową, rozmywa granice między kulturą i naturą (JACH, JUSKOWIAK & KOWALCZYK 2015: 11). We wstępie do antologii tłumaczeń zatytułowanej *Ekologie* redaktorzy stwierdzają, że „niemożliwe jest odelegowanie bytów nieludzkich poza ramy społeczeństwa” (JACH, JUSKOWIAK & KOWALCZYK 2015: 11). Rozbicie dominującej dotychczas dychotomii i podważenie prostego konstruktywizmu zmusza nas do przyjęcia perspektywy posthumanistycznej. Innymi słowy, warunki życia ludzi i nieludzi zostają splecione ze społecznie zapośredniczonymi procesami naturalnymi oraz technologicznymi i są kształtowane przez relacje władzy.

Analiza filmu *Długi weekend*

W *Ekologiach* czytamy również: „jeśli za wizualizację katastrofy odpowiadają dziś nade wszystko niepohamowani w swej wyobraźni twórcy popkultury, osławiając nas z wizją końca znanego nam świata, większość popularnych recept na zatrzymanie apokalipsy przyczynia się do utrwalenia jej głównego źródła – kapitalizmu” (JACH, JUSKOWIAK & KOWALCZYK 2015: 12). Przykładem są teksty kultury głównego nurtu, między innymi

cykl komiksowy *The Walking Dead* Roberta Kirkmana i jego serialowa adaptacja, ekranizacja powieści Maxa Brooxa *World War Z* w reżyserii Marca Fostera czy gra komputerowa *The Last of Us*. Wymienione produkcje faktycznie trudno posądzić o krytykę konsumpcjonizmu i kapitalizmu, ponieważ same są produktami podporządkowanymi komercyjnemu rynkowi. Nie należy jednak zapominać o wytworach znajdujących się na obrzeżach popkultury, przez co w dużo mniejszym stopniu zależne są od powodzenia na rynku. Nie są to wizje artystyczne, które wymagają od odbiorcy wysokich kompetencji kulturowych, ale ze względu na różne ograniczenia (często natury ekonomicznej), nie mogą przedostać się do głównego nurtu. Powstaje w ten sposób pewna równoległa kultura, określana jako ta klasy B, która nie zawsze jest świadomie kontrkulturowa. Wręcz przeciwnie, często z premedytacją stara się naśladować *mainstream*. Te, zwykle nieudane, próby mogą zawierać potencjał subwersywny i nieintencjonalną krytykę dominującego porządku społecznego, chociaż oczywiście nie dotyczy to wszystkich reprezentacji tego typu.

Długi weekend to film, który nie posiadał wysokiego budżetu i nie doczekał się masowej, międzynarodowej dystrybucji. Chociaż pod względem kinematograficznym był wykonany poprawnie, to często zarzuca mu się wiele błędów na poziomie opowiadanej historii. Jednym z nich jest złamanie kodu dramaturgicznego opartego na sympatyzowaniu z postaciami. Główni bohaterowie filmu – Peter i Marcia – już od pierwszych minut nie wzbudzają pozytywnych emocji. On jest arogancki, ona marudna i skupiona na sobie. Ich związek jest nieudany. Trudno tu mówić o sytuacji narracyjnej, w której ludzie stają się ofiarami bezlitosnej, bezwzględnej natury, jak często zdarza się w filmach typu *animal attack*. Sympatia widza nie zostaje również przeniesiona na postaci nieludzkie. Jak w jednym z wywiadów zauważa sam scenarzysta: „niestety, busz zbyt wcześnie okazuje się źródłem zagrożenia; powinien objawić się jako zagrożenie dopiero, gdy widownia będzie współczuła zwierzętom [*Unfortunately, the bush comes across as a threat too early; it should have emerged as a threat only after the audience had sympathized with the animals*]” (DAVIS 2008). Brak możliwości identyfikacji widza z którąkolwiek ze stron sprawia, że maleje napięcie, a filmu nie można wpisać w ramy opowieści o zemście. W *Długim weekendzie* pojawiają się różnorodni aktorzy obdarzeni sprawczością, lecz ich konflikt jest zniuansowany. Identyfikacja oscyluje między różnymi stanami: w ludziach rozpoznajemy zarówno przerażające zagrożenie, jak i ofiary ich własnych czynów, natury nie rozpoznajemy jako części nas, ale też nie jesteśmy w stanie jej od nas oddzielić, wytworzyć jako obcą.

Christy Tidwell uważa, że w eco-horrorze zagrożenie pochodzi z zewnątrz, dlatego podstawą gatunku jest dychotomia natura-człowiek (TIDWELL 2014: 539). W *Długim weekendzie* podział ten nie do końca się sprawdza, ponieważ granica między wnętrzem i zewnątrz zostaje zatarta, co buduje lęk na wielu poziomach. Strach ma budzić to, że natura zwraca się przeciwko człowiekowi. Nie jest ona jednak „czarnym charakterem”. Najlepiej to odwrócenie sytuacji, w której lęk przed naturą skierowany jest na działania człowieka, widać w zakończeniu filmu. Żaden z bohaterów nie zostaje bezpośrednio uśmiercony przez przyrodę: Peter przez pomyłkę zabija Marcję, a sam ginie pod kołami ciężarówki, która, na co warto zwrócić uwagę, przewozi zwierzęta hodowlane, prawdopodobnie przeznaczone na rzeź.

Śmierć bohaterów jest skutkiem ich własnych działań, które z kolei od początku mają na celu odróżnienie się od natury. Dla Marcji natura jest wręcz czymś odrzucającym, bohaterka źle czuje się poza miastem. Peter z kolei interesuje się wyłącznie podbojem przyrody. Mimo że nie ma ostrych zębów ani pazurów, czuje, że stoi na szczycie hierarchii biologicznej, a symbolem jego dominacji jest nowa, zakupiona tuż przed wyjazdem broń palna. Film prezentuje więc szczególny rodzaj strachu dotyczący tego, że człowiek nie będzie już odróżnialny od niełudzi i zostanie ponownie włączony do łańcucha pokarmowego, utraci swoją dominującą pozycję. Val Plumwood tak opisuje ten strach:

[...] w zachodniej kulturze ludzkiej supremacji wkłada się dużo wysiłku w to, by podważyć ludzkie ucieleśnienie ekologiczne, zaprzeczając że my, ludzie również jesteśmy zwierzętami umieszczonymi w łańcuchu pokarmowym [...]. Horrory odzwierciedlają ten głęboko zakorzeniony strach przed staniem się pokarmem dla innych form życia: horror to zarobaczony trup, wampiry wysysające krew i potwory z *science fiction* próbujące pożreć ludzi jak w *Obcym 1* i *2* (PLUMWOOD 2012: 16-18)³.

Podważona zostaje ludzka wyjątkowość i odrębność. Bohaterowie rozpaczliwie próbują zaprzeczyć temu, że są częścią natury, a symbolicznym przedstawieniem jej wyparcia staje się wciąż nawiedzający parę diugon⁴. W jednej ze scen Peter znajduje na plaży wyrzuconą przez morze lalkę Barbie. Natura odcisnęła jednak na niej swoje piętno: zabawka

³ Przekład własny za: „[...] the human supremacist culture of the West makes a strong effort to deny human ecological embodiment by denying that we humans can be positioned in the food chain in the same way as other animals [...]. Horror movies and stories reflect this deep-seated dread of becoming food for other forms of life: horror is the wormy corpse, vampires sucking blood and sci-fi monsters trying to eat humans as in *Alien 1* and *2*” (PLUMWOOD 2012: 16, 18).

⁴ Diugon przybrzeżny (inaczej piersioplówka) to roślinożerny ssak morski, jedyny żyjący współcześnie przedstawiciel diugoniowatych. Największa populacja diugoni występuje u wybrzeży Australii. Jest to gatunek narażony na wyginiecie.

nie ma ręki, jest obrosnięta morską roślinnością, wygląda makabrycznie. Zrobiona z plastiku, pochodząca z masowej produkcji, odpowiadająca wyznaczonym przez kulturę wzorcom kobiecego wyglądu, zostaje w powolnym procesie przetworzona przez naturę. Peter przygląda jej się przez chwilę, po czym z odrazą wyrzuca z powrotem na piasek. Chwilę później oddaje się zabawie w bezmyślne strzelanie do ptaków, jakby musiał na nowo przywrócić swoją dominującą pozycję. Marcia z kolei spryskuje każdy zakątek obozowiska środkami owadobójczymi. Jest skupiona na zachowaniu higieny, zamiast zachwycać się widokiem pięknej, bezludnej plaży, zastanawia się, gdzie będzie mogła wziąć prysznic. Higiena, kojarzona z modernistyczną wizją postępu, znów mówi o podboju natury. Nie tylko tej w naszym otoczeniu, której można się pozbyć za pomocą środków czystości, ale również tej w nas, koncepcji idealnego człowieka, produktu kultury, który ponownie odnosi do zakopanej w piasku lalki Barbie. Dodatkowo bohaterowie plądrują naturalne zasoby – widzimy, jak tankują paliwo, zabijają zwierzęta czy wreszcie śmieć i marnują jedzenie. Ich ekofobia jest wyraźna i ekscesywna, w przeciwieństwie do rozproszonej przemocy ze strony przyrody.

To właśnie owo rozproszenie sprawia, że trudno zidentyfikować przyrodę zarówno jako agresora, jak i ofiarę. Nie jest ona reprezentowana przez jedno atakujące zwierzę lub konkretny gatunek, jak w wypadku filmów typu *animal attack*. Mamy tu raczej do czynienia z tym, co James Lovelock nazwał Gają – samoregulującym mechanizmem, czymś, co jest wrażliwe na nasze działanie (LATOURE 2015: 170). Gaja „reaguje, czuje i może się nas pozbyć, nie będąc przy tym ontologiczną jednością. Nie jest ona żadnym superorganizmem wyposażonym w jednolitą sprawczość” (LATOURE 2015: 172). Nie ma określonej formy, jest środowiskiem, ambientem, oddziałuje na ludzi wszelkimi możliwymi sposobami – nie tylko za pomocą wizji, ale również w sferze niepokojących odgłosów sprawiających, że bohaterowie powoli tracą zmysły. Ich porażka jest od początku zdeterminowana, ponieważ nie ma zdefiniowanego wroga, przed którym mogliby się bronić. Przyroda staje się czymś na kształt nawiedzonego domu, który zaczyna prześladować swoich mieszkańców (ULABY 2008). Jednocześnie od Gai nie można się uwolnić, tak jak nie można wyjść poza antropocen – jesteśmy w nim, jesteśmy jego częścią. Bohaterowie wciąż gubią się w zaburzonej, baśniowej topografii terenu ulegającej ciągłym zmianom. Zawodzą ich mapy, gdziekolwiek się udadzą, nie są w stanie wyjść na zewnątrz, nie ma już przestrzeni, która byłaby wyłącznie ludzka (KORODY 2014).

Jill Bennett pisze: „jeśli faktycznie żyjemy w antropocenie, nie ma możliwości wypisania się z owej sytuacji. Ta zmiana paradygmatu przekształca wszystko: sposób, w jaki jemy, zaopatrujemy się w jedzenie w supermarkecie, pozbywamy się śmieci” (BENNETT

2015: 192). Podobny typ myślenia widać w *Długim weekendzie*, który zmienia skalę problemu z globalnego na lokalny. Sytuacja, z którą mamy do czynienia, jest niewątpliwie apokaliptyczna. W jednej z pierwszych scen słyszymy wiadomości telewizyjne. Pojawia się w nich raport o kakadu, które zaatakowały mieszkańców Sydney. To pozwala podejrzewać, że późniejsze wydarzenia nie są odosobnionym przypadkiem. Z drugiej strony widzowie nie są świadkami samozagłady ludzkości z powodu globalnej katastrofy, która pozostaje poza kontrolą zwykłych obywateli. Przeciwnie, film prezentuje szereg zbrodni przeciwko przyrodzie o wymiarze bardzo lokalnym, mających swoje źródło w codziennym życiu. Z wieloma z zachowań bohaterów widz może się utożsamić i czuć się za nie współodpowiedzialny. Wykorzystanie paliw kopalnych, przypadkowe potrącenie zwierzęcia, śmiecenie, polowanie jako rozrywka, jedzenie i marnowanie mięsa – większość ludzi popełniła przynajmniej jeden z tych czynów. To pozwala na konkretyzację, dokładne wskazanie zachowań i grupy społecznej, która je wykonuje (Peter i Marcia to przedstawiciele Zachodu, są biali, zamożni, mieszkają w mieście, można ich uznać za potomków białych kolonizatorów). Z drugiej strony powszechność wymienionych tu zachowań sprawia, że zamiast wywoływać poczucie winy lub odpowiedzialności u postaci, przemoc, która ich spotyka, wywołuje raczej zdziwienie i poczucie niesprawiedliwości.

Te lokalnie rozgrywane się relacje władzy w swoich skutkach przenoszone są w najodleglejsze zakątki planety. I właśnie z tego powodu do tej pory pozostawały niewidzialne. Użycie przemocy, natychmiastowa i okrutna kara, która spotyka bohaterów, jest po prostu skróceniem dystansu, niemożliwością oddelegowania odpowiedzialności na innych. Nie oznacza to przecież, że w normalnych warunkach tej przemocy nie ma – jest zasłonięta przez odległość geograficzną i kulturową. Na przykład wysokie spożycie mięsa w krajach rozwiniętych ma wpływ na państwa Globalnego Południa – jedną z przyczyn głodu i zanieczyszczenia środowiska w tej części świata jest przeznaczanie dużych obszarów rolnych na produkcję paszy dla zwierząt oraz eksport żywności. Negatywne skutki zostają poza zasięgiem jednostki. *Długi weekend* pozwala więc na „zobaczenie tego, co jest do zobaczenia [*to see what there is to be seen*]” (MIRZOEFF 2014: 230), czyli „planetarnej destabilizacji warunków podtrzymywania życia [*a planetary destabilization of the conditions supportive of life*]” (MIRZOEFF 2014: 230). Jeżeli potraktować naturę jako metaforę postkolonialnego innego (GREGERSDOTTER, HÖGLUND & HÅLLÉN 2015: 10), to zobaczyć można, jak niedemokratyczna jest polityka dotycząca biosfery. Mimo jednoczącego dyskursu antropocenu, w którym całą ludzkość uznaje się za jedność, w jego wizualizacjach wciąż spotykamy się z granicami, których przekroczenia odmawiamy. Podobnie jak Marcia i Peter nie chcą dać się rozpoznać jako część natury, tak

Północ nie chce uznać mieszkańców Południa za ludzi o takim samym statusie. Gdyby do tego doszło, niemożliwe byłoby już ignorowanie tej niesprawiedliwości. Ukazany problem przekraczania granicy i walki o jej zachowanie odzwierciedla „postkolonialne niepokoje dotyczące poczucia przynależności australijskich osadników [*postcolonial anxieties over settler Australian notions of belonging*]” (SIMPSON 2010: 45). Reakcje skolonizowanej natury to odpowiedź na próby zachowania statusu outsidera wobec problemu transgresji kulturowej. W tym wypadku *Długi weekend* to nie odosobniony przykład. Podobne reprezentacje natury odnajdziemy w bliskich mu czasowo filmach, takich jak *Walkabout* i *Ostatnia fala*.

Podsumowanie

Stworzenie takich reprezentacji, które rozwiążą problem z uchwyceniem kolektywnego i globalnego – a zarazem bardzo konkretnego, bo niedotyczącego przecież w równym stopniu całej ludzkości – charakteru antropocenu, jest kluczowy dla podjęcia jakichkolwiek działań dążących do wyhamowania postępujących zmian antropogenicznych. Jak pisze Bruno Latour:

Prawdziwym dziwem jest dziś sytuacja, w której mogę być oskarżany o tak wielką winę, nie czując się jednocześnie winnym, nie zrobiwszy nic złego. Ludzki kolektywny aktor, któremu przypisuje się ów czyn, nie jest postacią, którą można sobie wyobrazić, oszacować czy zmierzyć. Nigdy go nie spotkaliśmy i nie spotkamy. Nie jest to nawet gatunek ludzki in toto, ponieważ ów sprawca to tylko część gatunku ludzkiego – bogaci i zamożni, czyli grupa, która nie ma określonego kształtu czy granic i z całą pewnością nie jest reprezentowana politycznie jako taka. Jak to możliwe, abyśmy to „my” byli winni „tego wszystkiego”, skoro nie ma żadnego politycznego, moralnego, myślącego, czującego ciała zdolnego do powiedzenia „my” – i żadnego takiego, które mogłoby dumnie stwierdzić: „koniec z unikaniem odpowiedzialności”? (LATOUR 2015: 162).

Dlatego tak ważne jest tworzenie reprezentacji umożliwiających wyjście poza opozycję człowiek-natura i umieszczanie różnorodnych aktorów w przestrzeni wizualnej. Istotny jest również opór wobec tej wizualności, która narzuca zachodnią perspektywę. Nawet zanieczyszczenie powietrza staje się narzędziem kapitalistycznego trybu produkcji – dozwolony jest handel normami dotyczącymi zanieczyszczeń, owe zanieczyszczenia można oddelegować w miejsca, których mieszkańcy w mniejszym stopniu wpływają na środowisko czy również piętnować tak zwane zanieczyszczenie biedy wynikające z ograniczonego dostępu biednych krajów do technologii i środków finansowych.

Strach związany z wizjami apokaliptycznymi może mieć swój pozytywny, mobilizujący wymiar, ponieważ pozwala na tworzenie nowych spekulacji na temat przyszłości, a co za tym idzie proponowanie nowych rozwiązań. Eco-horror tworzy często niewygodne reprezentacje przyszłości, ponieważ marginalizuje rolę człowieka, zwracając się w stronę posthumanizmu raczej niż antropocentryzmu. Jednak – jak twierdzi Rosi Braidotti – warto podjąć takie wyzwanie, ponieważ jest to „konieczny start dla etyki zrównoważonego rozwoju [*necessary start for anethics of sustainability*]” (BRAIDOTTI 2013: 122). A więc to, co wzbudza nasz strach, co wydaje się zamachem na ludzką wyjątkowość, w rzeczywistości może mieć pozytywne skutki. Apokaliptyczne wizje nie powinny stawiać natury w roli pasywnej, pokonanej, lecz splatać ze sobą historię bytów ludzkich i nieludzkich. Odegranie i przepracowanie strachu przed zatarciem się granic wnętrza i zewnątrz, kultury i natury, kolonizatora i skolonizowanego otwiera nie tylko drogę do zmiany stylu życia, ale również zmiany tożsamościowej u ludzi, którzy nie będą stawiali siebie w pozycji dominującej.

Źródła cytowań

- BENNETT, JILL (2015), 'Życie w antropocenie', przekł. Joanna Bednarek, w: Aleksandra Jach, Piotr Juskowiak, Agnieszka Kowalczyk (red.), *Ekologie*, Łódź: Muzeum Sztuki, ss. 189-199, online: <http://msl.org.pl/media/user/pdf/ekologie-ebook-pdf.pdf> [dostęp: 1.II.2018].
- BRAIDOTTI, ROSI (2013), *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press.
- CRUTZEN, PAUL J. (2002), 'Geology of Mankind', *Nature*: 415, s. 23.
- DAVIS, PAUL (2008), 'Everett De Roche', *Senses of Cinema*: 48, online: <http://sensesofcinema.com/2008/dossier-on-australian-exploitation/everett-de-roche/> [dostęp: 1.II.2018].
- EGGLESTON, COLIN (1978), *Długi weekend*, Australia: Dugong Films [DVD].
- GREGERSDOTTER, KATARINA, JOHAN HÖGLUND, NICKLAS HÅLLÉN (2015), 'Introduction', w: Katarina Gregersdotter, Johan Höglund, Nicklas Hållén (red.), *Animal Horror Cinema: Genre, History and Criticism*, Nowy Jork: Palgrave Macmillan, ss. 1-18.
- JACH, ALEKSANDRA, PIOTR JUSKOWIAK, AGNIESZKA KOWALCZYK (2015), 'Ekologie', w: Aleksandra Jach, Piotr Juskowiak, Agnieszka Kowalczyk (red.), *Ekologie*, Łódź: Muzeum Sztuki, ss. 3-30, online: <http://msl.org.pl/media/user/pdf/ekologie-ebook-pdf.pdf> [dostęp: 1.II.2018].
- KORODY, NICHOLAS (2014), 'Architecture of the Anthropocene, Pt. 2: Haunted Houses, Living Buildings, and Other Horror Stories', *Archinect*, online: <http://archinect.com/features/article/114117296/architecture-of-the-anthropocene-pt-2-haunted-houses-living-buildings-and-other-horror-stories>, [dostęp: 1.II.2018].
- LATOUR, BRUNO (2015), 'Czekając na Gaję. Komponowanie wspólnego świata poprzez sztukę i politykę', przekł. Piotr Juskowiak, w: Aleksandra Jach, Piotr Juskowiak, Agnieszka Kowalczyk (red.), *Ekologie*, Łódź: Muzeum Sztuki, ss. 157-174, online: <http://msl.org.pl/media/user/pdf/ekologie-ebook-pdf.pdf> [dostęp: 1.II.2018].
- MALM, ANDREAS (2014), 'The Geology of Mankind? A Critique of the Anthropocene Narrative', *The Anthropocene Review*:1 (1), ss 62-69.

- MIRZOEFF, NICHOLAS (2014), 'Visualizing the Anthropocene', *Public Culture*: 2 (26), ss. 213-232.
- MURPHY, BERNICE M. (2013), *The Rural Gothic in American Popular Culture: Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*, Nowy Jork: Palgrave Macmillan.
- NASA (1972), 'The Blue Marble', zdjęcie, online: http://www.nasa.gov/images/content/115334main_image_feature_329_ys_full.jpg [dostęp: 1.11.2018].
- NASA (2012), *Black Marble* [zdjęcie], online: http://www.nasa.gov/sites/default/files/styles/full_width_feature/public/images/737848main_earth_night_rotate_lrg_full.jpg?itok=2bIPINEH [dostęp: 1.11.2018].
- PLUMWOOD, VAL (2012), *The Eye of the Crocodile*, Canberra: Australian National University E Press.
- RYAN, MARK DAVID (2010), 'Horror', w: *Directory of World Cinema: Australia and New Zealand*, Ben Goldsmith, Geoff Lealand (red.), Bristol: Intellect, ss. 188-207.
- SIMPSON, CATHERINE (2010), 'Tales of Toad Terror and Tenacity: What Cane Critters Can Teach Us', *Australian Humanities Review*: 57, ss. 81-100.
- SZTUKA/GLOBALIZACJA (2015), 'Prof. Ewa Domańska *Sztuka w epoce antropocenu* cz. 1', 27:29, online *You Tube.com*, <https://www.youtube.com/watch?v=rnlhG6bFOxU>, [dostęp: 1.11.2018].
- TIDWELL, CHRISTY (2014), 'Monstrous Natures Within: Posthuman and New Materialist Ecohorror in Mira Grant's *Parasite*', *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature & Environment*: 3 (21), ss. 538-549.
- ULABY, NEDA (2008), 'Eco-Horror: Green Panic on the Silver Screen?', *NPR.org*, online: <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=91485965> [dostęp: 1.11.2018].