

MARIA JAKÓBCZYK¹

WIZUALNE I NARRACYJNE PRZEDSTAWIENIE KATASTROFY KLIMATYCZNEJ W KINIE KATASTROFICZNYM NA PODSTAWIE FILMU *INTERSTELLAR*

Słowa kluczowe: kultura popularna, kino katastroficzne, katastrofa klimatyczna, ekokrytyka

Według *Encyklopedii kultury polskiej XX wieku* głównym celem kultury popularnej jest zabawa i rozrywka (Dudek 2003, 73) – to pierwszy z kluczowych elementów. Do ważnych aspektów należą także jej powszechność i rozpiętość. W *Słowniku języka polskiego PWN* popkultura to „kultura przeznaczona dla masowego odbiorcy” (PWN). Jest również miejscem debat i dialogów publicznych (Slocum 2011, za: Montano, Carr 2022, 546). W ten sposób odbiorcy stają się częścią kultury popularnej oraz jej aktywnymi twórcami. Przykładem obecności problemów współczesnego świata w popkulturze jest film katastroficzny – gatunek wewnątrznie zróżnicowany, docierający do szerokiego grona widzów na całym świecie i wpływający na ich postrzeganie rzeczywistości.

Film katastroficzny skupia się na zobrazowaniu zagrożenia dla jednostek lub grup. Jego ośrodkiem kompozycyjnym jest zaawansowana katastrofa, spowodowana niszczycielskim działaniem przyrody. Gatunek ten pojawił się już w epoce kina niemego, jednak rozkwit jego popularności nastąpił w Stanach Zjednoczonych w latach 70. XX wieku (Hendrykowski 1994, 136). Wizualizuje on lęki ludzkie, takie jak zagłada atomowa, przeludnienia

¹ Uniwersytet Jagielloński, ORCID: 0009-0003-8867-3022, Maria.jakobczyk@student.uj.edu.pl.

lub katastrofy ekologiczne (Zwierzchowski 2008, 184). Rzadko jest uznawany za samodzielnie istniejący i niezależny gatunek, zazwyczaj funkcjonuje w ramach kina science fiction (Wind Meyhoff 2012, 296).

Filmy katastroficzne ukazują katastrofę jako koniec dotychczasowego porządku oraz zapowiedź nadchodzących zmian. Sygnalizują przemianę wizji świata, człowieka lub rzeczywistości, często z naciskiem na wątki apokaliptyczne (Wierel 2018, 107). Głównym celem tego gatunku jest przedstawienie stanu zagrożenia oraz wzorów zachowania w nagłej sytuacji (Wind Meyhoff 2012, 297). Równie ważne jest ukazanie reakcji bohaterów oraz potencjalnych rozwiązań, zarówno indywidualnych, jak i na skalę światową². W wielu przypadkach następstwem tragedii ma być całkowite zniszczenie Ziemi lub zagłada ludzkości, a najważniejszym zadaniem bohaterów staje się likwidacja zagrożenia. W filmach amerykańskich postacie najczęściej wierzą w działanie oraz są pewne przezwyciężenia problemu (Zwierzchowski 2008, 187).

Fikcja katastroficzna została stworzona, aby ukazać ekstremalne wydarzenia, które mogą, ale nie muszą, opierać się na prawdziwych wydarzeniach (Wind Meyhoff 2012, 296). Ma ona zazwyczaj dwie główne genezy – antropogeniczną, gdy jest wywołana przez człowieka, lub niezależną od niego. Do popularnych motywów należą katastrofa klimatyczna (*Geostorm*, 2017) oraz ataki terrorystyczne, często inspirowane zamachem na World Trade Center i na instytucje władzy (*World Trade Center*, 2006). Pojawiają się też narracje o globalnych kryzysach zdrowotnych (*Epidemia strachu*, 2011) oraz o inwazji przybyszów z obcej planety (*Wojna światów*, 2005). Treści tego rodzaju symulują kataklizmy, których niewiele z nas doświadczy. Istotny jest jednak element ryzyka – żeby film katastroficzny był skuteczny w swoim przekazie, publiczność musi odczuwać realność zagrożenia w takim stopniu, jakby im również mogło się ono przytrafić (Keane 2006, za: Montano, Carr 2022, 548).

W badaniu przeprowadzonym przez Samanthę Montano i Johna Carra w 2022 roku – *The landscape of disaster film, 2000–20* – przeanalizowano 173 filmy katastroficzne wyprodukowane w Stanach Zjednoczonych pomiędzy styczniem 2000 roku a grudniem 2019 roku. Wśród najczęściej

² Na przykład w filmie *2012* (2009) część postaci ulega panice i chaosowi (Charlie Frost), podczas gdy inni wykazują się odwagą i poświęceniem w celu ratowania życia swojego i swoich bliskich (Jackson Curtis). Jednocześnie ukazane są działania rządowe – władze próbują ratować wybrane grupy ludzi oraz zabytki poprzez realizację tajnego projektu.

przedstawianych zagrożeń pojawiają się głównie zjawiska o charakterze ekologicznym. Najliczniej reprezentowane są tornada (19 filmów), tuż za nimi trzęsienia ziemi (18), a następnie katastrofy planetarne lub astronomiczne (14), uderzenia obiektów kosmicznych (13) oraz erupcje wulkanów (13). Dopiero na kolejnej pozycji znajdują się motywy niezwiązane z procesami klimatycznymi, takie jak potwory (12) (Montano, Carr 2022, 555).

Badanie wykazało różnicę pomiędzy tym, co jest przedstawiane w kinie, a realnymi zagrożeniami. Występuje wyraźnie niedostateczna reprezentacja naturalnych zjawisk często występujących w świecie rzeczywistym, takich jak susze, powodzie i pożary. Filmy o tej tematyce nie osiągają dobrych wyników popularności (Montano, Carr 2022, 559). Globalne katastrofy (*global catastrophes*) stanowiły 40% zbadanych filmów, a duże katastrofy (*disasters*) – 31% (Montano, Carr 2022, 557). Poprzez hiperbolizację i brak odniesień do prawdziwych wydarzeń (zwykle występujących na mniejszą skalę) kino katastroficzne tworzy nierealistyczny obraz katastrofy jako zjawiska nagłego i spektakularnego. W ten sposób utrwała przekonanie, że katastrofa ma charakter natychmiastowy i widoczny.

Istotną kategorię interpretacyjną stanowi koncepcja *slow violence* zaproponowana przez Roba Nixona. Termin ten oznacza przemoc, która zachodzi stopniowo i poza zasięgiem wzroku. Jej rozwój jest rozłożony w czasie i przestrzeni, dlatego pozostaje relatywnie niewidoczna. Nixon jako jeden z przykładów *slow violence* podaje katastrofy klimatyczne. Ich powolny rozwój utrudnia ich przedstawianie, przez co problem bywa bagatelizowany, co przekłada się na trudności w zdecydowanym działaniu (Nixon 2011, 2).

Film katastroficzny jest zatem bardzo różnorodnym wewnątrz gatunkiem. Jego tematyka zależy od kontekstu i czasu, w którym powstaje. Największe znaczenie mają aktualne wydarzenia oraz lęki społeczne przed katastrofą i jej potencjalnymi następstwami. Z tego powodu filmy katastroficzne pojawiają się w tzw. cyklach (Keane 2006, za: Montano, Carr 2022, 549). Karsten Wind Meyhoff przywołuje systematykę Mike'a Davisa, w której kategoryzuje on główne motywy w fikcji katastroficzej na podgatunki odpowiadające okresom historycznym. Davis twierdzi, że ukazanie katastrofy w tekstach kultury zależy od trendów i od czasu powstania, dzięki czemu obrazuje lęki społeczeństwa (Davis 1999, za: Wind Meyhoff 2012, 298). Na przykład w przypadku ryzyka wybuchu wojny nuklearnej może powstawać więcej filmów postapokaliptycznych (Wind Meyhoff 2012, 300).

Z początkiem XXI wieku rozpoczął się okres intensywnych katastrof naturalnych. Montano i Carr przywołują m.in. tsunami na Oceanie Indyjskim

w 2004 roku oraz katastrofy związane ze zmianami klimatu, takie jak huragan Maria w 2017 roku (Montano, Carr 2022, 550). Według szóstego raportu IPCC (IPCC Sixth Assessment Report)³ w latach 2011–2020 średnia temperatura powierzchni Ziemi była o 1,1°C wyższa niż w latach 1850–1900, a globalna emisja gazów cieplarnianych wciąż rośnie. Wydarzenia klimatyczne stają się punktem odniesienia dla kultury i mediów. Wraz z rozwojem nauki oraz wzrostem świadomości ekologicznej pojawiają się nowe niepokoje społeczne związane z ekokatastrofą. Filmy katastroficzne o tej tematyce zyskały dużą popularność w latach 2000–2020. Inspirowane bieżącymi wydarzeniami i towarzyszącymi im lękami mogą jednocześnie – poprzez sposób ich ukazywania – wpływać na społeczne postrzeganie ryzyka (Montano, Carr 2022, 550).

Pomimo silnych powiązań z kulturą popularną filmy katastroficzne pełnią funkcję nie tylko rozrywkową. Bez względu na to, czy akcja rozgrywa się w przeszłości czy w przyszłości, są one nośnikami ideologii i przekonań czasów, w których powstały (Keane 2006, za: Montano, Carr 2022, 547). Poruszają i komentują tematy społeczne takie jak polityka, rasa, klasa, płeć, kapitalizm i globalizacja. Oprócz tego służą jako narzędzie do analizy lęków społecznych związanych z katastrofą, przedstawiając potencjalne zachowania ludzi w przypadku nadchodzącej katastrofy. Zobrazowanie katastrofy w filmach, które opierają się na rzeczywistych wydarzeniach, nadaje jej sens lub oswaja widownię z traumatycznymi doświadczeniami (Sanders 2009, za: Montano, Carr 2022, 547).

KATASTROFA KLIMATYCZNA JAKO PRZEDMIOT ANALIZY

Definicje terminu „katastrofa” z różnych źródeł są do siebie zbliżone. W *Słowniku języka polskiego PWN* podane zostały cztery potencjalne znaczenia, jednak w kontekście tego artykułu istotne są dwa z nich: „wydarzenie, w którym ginie wiele osób lub dochodzi do dużych strat materialnych” oraz „zjawisko tragiczne w skutkach, obejmujące swoim zasięgiem duży obszar” (PWN).

³ IPCC (The Intergovernmental Panel on Climate Change, Międzyrządowy Zespół ds. Zmian Klimatu) jest organem Narodów Zjednoczonych, który powstał w 1988 roku i zajmuje się badaniami związanymi ze zmianami klimatycznymi. Celem IPCC jest tworzenie regularnych naukowych raportów o zmianach klimatu, jego wpływie oraz potencjalnych zagrożeniach w przyszłości – dokumenty przedstawiają bieżący stan wiedzy o zmianie klimatu. Najbardziej aktualny jest Sixth Assessment Report z 2023 roku.

Dla niniejszej pracy ważne jest nie samo pojęcie katastrofy, lecz jej podkategorii, jaką jest katastrofa klimatyczna. Anna Sierpińska (2023) definiuje ją jako sytuację, w której zmiany klimatu powodują długoterminowe zagrożenia dla warunków życia i przetrwania ludzkości – są to tzw. zagrożenia egzystencjalne. Mogą one prowadzić do wyginięcia ludzkości lub zniszczenia potencjału inteligentnego życia na Ziemi. Zagrożenia te dzielą się na naturalne, takie jak zderzenie z asteroidą lub erupcja superwulkanu, oraz na antropogeniczne, związane m.in. z wojną nuklearną, sztuczną inteligencją, pandemią lub zmianami klimatu wywołanymi przez aktywność ludzi (Bostrom 2002, za: Huggel et al. 2022, 8).

Helena Ciążela twierdzi, że wraz z publikacją raportu IPCC (IPCC Special Report of Global Warming of 1,5°C) w październiku 2018 roku nastąpił zwrot w postrzeganiu katastrofy klimatycznej. Katastrofa klimatyczna była wcześniej postrzegana jako problem odległy, pozostawiony na przyszłość. Obecnie stała się ona bardziej rzeczywista – żyjemy w kryzysie klimatycznym. Jak pisze Ciążela (2023, 132): „[Katastrofa klimatyczna] przestała więc być problemem przyszłych pokoleń, a zaczęła być naszym problemem”.

Zainteresowanie kwestiami ekologicznymi i zaangażowanie w działania proekologiczne zmienia się w zależności od czasu i sytuacji społecznej. Według Przemysława Wrochny zainteresowanie to wzrasta od połowy lat 70. XX wieku, co jest powiązane z „przesunięciem” aksjonormatywnym. Polega ono na przejściu od wartości materialnych do „postmaterialnych”. Za kolejny powód można uznać pojawianie się nowych form ryzyka zagrożenia kryzysem klimatycznym (Wrochna 2018, 193).

ASPEKTY METODOLOGICZNE

W niniejszym artykule zostaną poddane interpretacji przedstawienia katalizmu ekologicznego w filmie *Interstellar* (2014). Wybraną metodą jest jakościowa analiza treści, która opisuje językowe aspekty tekstów w celu ustalenia niejęzykowych własności ludzi (Holm, Hübner, Mayntz 1985, 193, za: Korczyńska 2022, 138). Metodę tę charakteryzuje „rozumiejąca, usystematyzowana i programowo analityczna lektura/percepcja przekazów” (Szczepaniak 2012, 84). Dzięki tym jakościom analiza treści umożliwi dogłębne zrozumienie interpretowanych materiałów i znajdzie zastosowanie w wielu rodzajach badań, w tym socjologicznych.

W pierwszej kolejności zostanie krótko przedstawiony zarys fabuły filmu, co umożliwi osadzenie dalszych rozważań w kontekście narracyjnym. Analiza opiera się na zestawie kryteriów pozwalających uchwycić film w wymiarze wizualnym, narracyjnym i znaczeniowym, ze szczególnym uwzględnieniem ich wpływu na konstrukcję bohaterów. Umożliwią one interpretację katastrofy klimatycznej w kontekście społecznej reakcji oraz przypisywania odpowiedzialności i funkcjonują jako nośniki znaczeń zarówno dla postaci filmowych, jak i dla odbiorcy. Do przyjętych kryteriów należą:

1. Rodzaj ukazanej katastrofy klimatycznej (z uwzględnieniem jej skali i zasięgu).
2. Geneza katastrofy.
3. Dynamika i tempo rozwoju.
4. Wizualne środki przedstawienia.
5. Reakcje oraz zachowania bohaterów związane z tragedią.

Analiza zostanie przeprowadzona na podstawie trzech scen, które bezpośrednio podejmują różne aspekty przedstawienia katastrofy oraz jej społecznego postrzegania. Wybrane fragmenty spełniają następujące kryteria:

1. Przekaz wizualny ukazuje elementy trwającej katastrofy klimatycznej lub jej skutki.
2. Dialogi i narracja są skupione na kataklizmie lub jego następstwach.
3. Umożliwiają osadzenie katastrofy w realiach świata przedstawionego.
4. Reprezentują kluczowe momenty interpretacyjne dla odbiorcy.

Jako narzędzie interpretacyjne zastosowano analizę narracyjną i wizualną z uwzględnieniem środków filmowych.

W celu uzupełnienia teoretycznego warto także poruszyć wątek ekokrytyki. Według Grega Garrarda (2004, za: Tabaszewska 2018, 5) „najszerszą definicją przedmiotu ekokrytyki jest stwierdzenie, że ekokrytyka bada relacje między tym, co ludzkie, i tym, co nie-ludzkie, za pomocą analizy ludzkiej kultury i krytyki naszego pojmowania tego, co określamy jako *ludzkie*”. Ekokrytyka jest prądem współczesnej humanistyki, który ma płynne granice. Bada relację pomiędzy literaturą (jako wytworem człowieka) a środowiskiem (jako całościowe otoczenie człowieka). Teoria Garrarda zakłada sześć

kluczowych konceptów⁴, które umożliwiają wartościowy wgląd w dzieła literackie, jak również stanowią podstawę analizy różnych rodzajów mediów, w tym filmu (Juanda 2019, za: Jamilah, Ayiz 2024, 117). Ana Shofiana Jamilah wnioskuje, że pomimo dogłębnych badań dotyczących ekokrytyki w dziełach literackich brakuje informacji na jej temat w dziedzinie filmu (Jamilah, Ayiz 2024, 117).

Perspektywa ekokrytyczna stanowi wartościowe narzędzie w analizie przedstawienia katastrofy klimatycznej – umożliwia badanie tego, co uznawane jest za ludzkie, a co nie-ludzkie, oraz relacji między człowiekiem a środowiskiem wyniszczanym przez katastrofę. Ujęcie to pozwala interpretować katastrofę jako odejście od normy, mające wpływ na tę relację.

OBRAZ KATASTROFY W FILMIE *INTERSTELLAR* (2014)

Film *Interstellar* w reżyserii Christophera Nolana miał premierę kinową w 2014 roku. Scenariusz napisali Christopher Nolan i Jonathan Nolan, a oryginalną ścieżkę dźwiękową do filmu skomponował Hans Zimmer. W głównych rolach wystąpili Matthew McConaughey (Cooper), Anne Hathaway (Brand), Jessica Chastain (Murph) oraz Michael Caine (profesor Brand). Produkcja zdobyła łącznie 45 nagród i 148 nominacji, w tym Nagrodę Akademii Filmowej za najlepsze efekty specjalne. Według strony IMDb *Interstellar* zalicza się do takich gatunków jak film przygodowy, dramat oraz science fiction. Wykorzystuje również elementy filmu katastroficznego – łączy science fiction z dramatem klimatycznym, osadzając narrację w świecie dotkniętym głębokim kryzysem ekologicznym.

Interstellar stanowi częsty przedmiot analizy naukowej. W polskim dyskursie humanistycznym rozpatrywany jest w różnych kontekstach, m.in. muzykologicznym, skupiającym się na ścieżce dźwiękowej autorstwa Hansa Zimmera (Stroiński 2017), oraz filozoficzno-naukowym (Krzych 2017).

Akcja filmu rozpoczyna się w Stanach Zjednoczonych. Główny bohater, Cooper, jest farmerem i byłym pilotem NASA, mieszka z dwójką dzieci, Tomem i Murph, oraz z teściem. Cooper przypadkowo przechwytyje lokalizację tajnej bazy NASA, gdzie trwają prace nad projektem mającym na celu zapewnienie przetrwania gatunku ludzkiego. Według grupy naukowców,

⁴ Zanieczyszczenie (*pollution*), dzicz (*wilderness*), apokalipsa (*apocalypse*), zwierzęta (*animals*) i Ziemia (*Earth*) (Juanda 2019, za: Jamilah 2024, 117).

prowadzonej przez profesora Branda, ludzie nie będą w stanie przeżyć na Ziemi. Z tego powodu należy znaleźć nowy tymczasowy dom dla ludzkości w oczekiwaniu na regenerację planety.

Teorie naukowe ukazane w filmie zostały opracowane przez amerykańskiego fizyka Kipa Thorne'a, laureata Nagrody Nobla w dziedzinie fizyki w 2017 roku. Film spełnia więc również funkcję edukacyjną – służy jako medium przekazywania wiedzy (Fatiha et al. 2021). W 2014 roku została wydana książka popularnonaukowa *Interstellar i nauka* autorstwa Thorne'a (w Polsce ukazała się w 2015 roku), w której wytłumaczone są zagadnienia stanowiące podstawę naukową filmu.

Thorne poświęca jeden z rozdziałów tematyce katastrofy na Ziemi, w którym opisuje „świat Coopera”. Z powodu „kombinacji różnych klęsk” populacja zmniejszyła się ponad dziesięciokrotnie – zarówno w Ameryce Północnej, gdzie osadzona jest akcja filmu, jak i na innych kontynentach. Ludzkość rezygnuje z pościgu technologicznego i przestaje przypominać społeczeństwo znane współczesnemu odbiorcy. Głównym zajęciem ludzi staje się rolnictwo, a ich codziennym zmartwieniem – znalezienie schronienia i żywności. Mimo to życie społeczne wciąż trwa, odbywają się m.in. mecze baseballu. Thorne pisze: „Nie interesuje ich w zasadzie nic poza tym, by życie toczyło się dalej” (Thorne 2015, 130). Wśród ludzi dominuje przekonanie, że klęski są już zakończone.

Książka *Interstellar i nauka* próbuje odpowiedzieć na wątpliwości naukowców, czy taka wizja świata jest prawdopodobna. W tym celu Thorne spotkał się z grupą fizyków oraz biologów, specjalistów z Caltechu. Spotkanie zakończyło się konkluzją, że świat Coopera jest naukowo możliwy, jednak bardzo mało prawdopodobny. Pomimo niskiego prawdopodobieństwa nie można go całkowicie wykluczyć. Z tego powodu rozdział ten opatriono symbolem oznaczającym domysły (Thorne 2015, 129).

Powodem zaistniałej sytuacji ekologicznej w świecie Coopera jest rozprzestrzeniająca się plaga śnieci – grzyba pasożytniczego, atakującego głównie pszenicę i cebulę. W filmie jest ona jednak zabójcza również dla innych gatunków roślin. Według biologów pracujących z Thornem zaraza atakująca rośliny stanowi jeden z najefektywniejszych scenariuszy katastroficznych, prowadzących do całkowitej zagłady ludzkości poprzez załamanie łańcucha pokarmowego. David Baltimore, laureat Nagrody Nobla, specjalista w dziedzinie biologii w ujęciu całościowym, uczestnik spotkań z Thornem, powiedział: „Cała nasza żywność bazuje na roślinach. Tak, to prawda, że możemy zamiast roślin zjadać zwierzęta lądowe lub ryby, ale

one żywią się roślinami” (Thorne 2015, 134). Plaga śnieci uruchamia efekt domina w ekosystemie, co powoduje załamanie produkcji żywności i spadek poziomu tlenu. W rozmowie z Cooperem profesor Brand mówi: „Ostatni głodujący zarazem się uduszają” (00:29:38).

ANALIZA SCEN KATASTROFICZNYCH

Pierwszym z wybranych fragmentów jest scena otwierająca (00:02:38–00:03:30), w której Cooper spogląda na swoje pole kukurydzy. Obraz ten zestawiono z wypowiedziami dotyczącymi warunków życia w czasie katastrofy. Pierwsza osoba, starsza kobieta, wspomina, że plaga dosięgnęła pola pszenicy i trzeba było spalić całą uprawę. Jej wypowiedź podkreśla moment załamania i utraty nadziei. Mówi, że mieli wówczas dużo kukurydzy, która wydawała się odporna na śnieć, co w późniejszej części filmu okazuje się nieprawdą. Kolejna osoba opisuje warunki klimatyczne: ciągły silny wiatr oraz „nieustanne podmuchy pyłu”. Przywołuje sposoby radzenia sobie w tej rzeczywistości – zakrywanie ust i nosa materiałem, by ułatwić oddychanie, oraz kładzenie talerzy i kubków do góry dnem.

W trakcie wypowiedzi wizualnie przedstawiony jest wczesny ranek na farmie Coopera i rutyna rodziny – zmiatanie piasku z tarasu oraz wycieranie naczyń i przedmiotów codziennego użytku z pyłu. Przewijają się także ujęcia na pola kukurydzy. Przestrzeń ta jawi się jako miejsce niezapewniające dobrych warunków życia z powodu zniszczeń wywołanych ekstremalnymi zjawiskami klimatycznymi. Dom Coopera wygląda na przestarzały, co kontrastuje z jego nowoczesnym laptopem, który również jest pokryty piaskiem.

Scena ta pełni funkcję ekspozycyjną, ukazującą warunki życia w świecie Coopera. Katastrofa nie jest tu jednorazowym wydarzeniem, lecz stanem permanentnym, do którego ludzie już przywykli. Pokazywana jest poprzez rutynę, wykonywaną z widocznym zmęczeniem oraz rezygnacją. Sugeruje to, że kryzys narasta od dłuższego czasu i stopniowo się pogarsza. Powolny rozwój katastrofy wpisuje się w estetykę *slow violence*, co prowadzi do normalizacji kataklizmu.

Jednoczesne ukazanie wywiadów ze starszymi osobami sygnalizuje, że są to materiały z przyszłości, co nadaje wydarzeniom charakter retrospektywny. Dla widza oznacza to, że sceny oglądane na ekranie, będące dla Coopera teraźniejszością, funkcjonują jako sceny z przeszłości. Dla narratorów katastrofa jest już zakończona – wspominają jedynie minione zdarzenia.

Kolejnym wybranym fragmentem jest spotkanie Coopera z dyrektorem szkoły, do której uczęszczają jego dzieci, Murph i Tom (00:10:06–00:13:23). Konwersacja dotyczy wyników w nauce chłopaka. Dyrektor twierdzi, że w przyszłości Tom będzie doskonałym farmerem. Cooper wolałby jednak, żeby syn poszedł na studia. Dyrektor się temu sprzeciwia. Twierdzi, że oceny Toma są za niskie, by został przyjęty. Przedstawia bieżącą sytuację uniwersytetów – ze względu na niskie środki uczelnie przyjmują mało chętnych. Powołuje się na autorytet naukowy Coopera, który jest człowiekiem wykształconym, pilotem i inżynierem. Żeby przekonać go do swojego stanowiska, dyrektor mówi: „Ale teraz nie potrzeba nam więcej inżynierów. Nie brakuje nam telewizorów ani samolotów, tylko jedzenia. Światu potrzeba farmerów” (ok. 00:11:20).

Ta scena ukazuje wyraźny zwrot cywilizacyjny – odwrót od edukacji i powrót do rolnictwa. Uniwersytety ograniczają liczbę przyjmowanych studentów, tylko najbardziej utalentowani uczniowie zostają przyjęci, gdyż nie ma potrzeby kreowania ludzi wykształconych. Cywilizacja skupia się głównie na przetrwaniu, przekładając je ponad dalszy rozwój intelektualny. Dyrektor zachowuje optymizm i spodziewa się polepszenia sytuacji, dlatego oznajmia Cooperowi, że może jego wnuki zostaną inżynierami.

Akcentowane są wątki polityczne i społeczne. Cooper zauważa: „Płacę podatki. Na co idą? Wojska już nie ma” (ok. 00:10:30). Rozpad instytucji publicznych – od wojska po uniwersytety – ujawnia erozję państwowości w warunkach permanentnego kryzysu ekologicznego. W tym sensie katastrofa klimatyczna prowadzi do redefinicji funkcji państwa oraz znaczenia wartości społecznych. W obliczu katastrofy likwidowane są organy władzy państwowej, gdyż porządek publiczny oraz utrzymanie pokoju na świecie wydają się drugorzędne.

Scena osadzona jest w pozornie zwyczajnych warunkach, w szkole, która nie nosi widocznych śladów kryzysu. Budzi to wrażenie „normalności życia” – pomimo trwającej katastrofy ekologicznej placówki edukacyjne wciąż funkcjonują i nie zostały dotknięte przez zmiany w polityce rządzących. Przestrzeń wizualna nie sygnalizuje tu bezpośrednio ekstremalności sytuacji, o której mowa w dialogu – zauważalny jest kontrast pomiędzy przestrzenią a odbywającą się rozmową.

W ostatnim dobranym fragmencie Cooper rozmawia z profesorem Brandem w siedzibie NASA (00:28:08–00:29:52). Dialog rozpoczyna się od wypowiedzi Coopera: „Słyszałem, że was zamknęli za odmowę zrzucenia bomb ze stratosfery na głodujących”, na co profesor Brand odpowiada:

„Kiedy zrozumieli, że zabijanie to rozwiązanie chwilowe, wrócili do nas”. NASA działa w tajemnicy, ponieważ jej funkcjonowanie mogłoby wzbudzić sprzeciw wśród ludzi. Gdy społeczeństwo głoduje, loty kosmiczne mają najmniejsze znaczenie.

W tej scenie profesor Brand tłumaczy rozwój katastrofy. Jest to pierwszy moment, w którym widz otrzymuje konkretne informacje o sytuacji na Ziemi. Siedem lat wcześniej śnieć zaatakowała pszenicę, a w tym roku – okrę. Ludziom pozostały jedynie duże zapasy kukurydzy. Profesor Brand zapewnia, że również kukurydza umrze, na co Cooper odpowiada: „Wymyślimy coś, profesorze. Jak zawsze”, jednak na jego twarzy można dostrzec panikę. Naukowiec informuje też o zmniejszającej się ilości tlenu. Według niego pokolenie córki Coopera będzie ostatnim, które przeżyje na Ziemi.

Dialog ten podaje przyczynę ukrywanej działalności organizacji. Sugeruje istnienie struktur władzy oraz aktualność podziału politycznego na Ziemi. Sygnalizuje również, że rząd nie rezygnuje całkowicie z nauki, jak miało to miejsce wcześniej. Rozwój ludzkości w tej dziedzinie nadal postępuje, choć odbywa się to w ukryciu. W rozmowie przywołano także poprzednie, nieudane strategie rozwiązywania problemu – bombardowanie głodujących ludzi. Świat Coopera, pomimo pozorów bycia miejscem, w którym życie przebiega stosunkowo normalnie, skrywa elementy podważające iluzję społecznej stabilności.

Wypowiedź profesora Branda daje porządek chronologiczny rozwoju katastrofy oraz określa spodziewany moment całkowitej zagłady ludzkości. Gdy Cooper zadaje pytanie, jaki pomysł na ratunek świata ma profesor, fizyk odpowiada: „Nie mamy go ocalić. Mamy go opuścić” (ok. 00:30:05). Podejście naukowców w NASA do katastrofy klimatycznej jest więc pasywne. Zamiast rozwiązać problem, proponują ucieczkę. Nie szukają oni metody przeciwdziałania kryzysowi – stawiają na pierwszym miejscu całkowite porzucenie planety.

Wizualne przedstawienie bazy NASA również ma znaczenie. Placówka znajduje się w odosobnionym miejscu i pod ziemią, co podkreśla tajny charakter jej działalności. W trakcie rozmowy pokazano naukowców badających działanie śnieci w nowoczesnym laboratorium NASA – przestrzeń ta wyraźnie odbiega od świata na zewnątrz. Pracownik ubrany w strój laboratoryjny zbiera próbkę plonu kukurydzy i umieszcza ją w szklanym naczyniu. Kontrast między sterylnym laboratorium a pyłącą, wyniszczoną powierzchnią planety podkreśla dychotomię między wiedzą a codziennością oraz ilustruje rozejście się naukowej ekspertyzy i społecznego doświadczenia kryzysu.

ZAKOŃCZENIE

Film *Interstellar* poprzez zestawienie warstwy wizualnej z dialogami kształtuje obraz kryzysu klimatycznego jako zjawiska niewynikającego z działalności człowieka oraz poza jego kontrolą. Warstwa wizualna eksponuje niszczycielską naturę przyrody, która „odwraca się” od ludzkości próbującej podtrzymać pozory normalności. Ujęcia często ukazują bezradność jednostki w kontraście z ogromem kataklizmu, który rozwija się na jej oczach. Dialogi zwracają uwagę na próby utrzymania codziennego życia, a zarazem ujawniają niepokój przed przyszłością. Narracja nie koncentruje się bezpośrednio na przyczynach – większy nacisk kładzie na skutki oraz sposoby radzenia sobie w teraźniejszości. Dzięki przedstawieniu katastrofy klimatycznej jako długotrwałego procesu oraz osadzeniu narracji katastroficznej w kontekście *slow violence* film unika wyolbrzymień oraz odrealnienia obrazu kataklizmu. Choć w kinie katastroficznym często występuje tendencja do hiperbolizacji, w *Interstellar* katastrofa pozostaje w granicach prawdopodobieństwa i może być odczytywana jako przestroga.

W ujęciu ekokrytycznym *Interstellar* jawi się jako tekst kultury podejmujący temat kryzysu relacji między człowiekiem a środowiskiem. Film skupia się na płaszczyźnie współzależności gatunku ludzkiego (ujmowanego zbiorowo, bez uwzględniania postaw jednostek) z planetą, która stanowi o jego przetrwaniu. Relacja ta jest zaburzona. Dochodzi do podważenia kontroli człowieka nad środowiskiem oraz odwrócenie tej narracji. Propozycja ucieczki z upadającej planety unaocznia porażkę człowieka w budowaniu harmonijnej więzi z otaczającym go środowiskiem, co jeszcze bardziej akcentuje dychotomię ludzkie–nie-ludzkie oraz wpisuje się w koncept apokalipsy Garrarda.

Analiza *Interstellar* pod względem konstruowania obrazu kryzysu ekologicznego pokazuje, że jednym ze sposobów kreowania społecznego postrzegania kryzysu klimatycznego w kinie katastroficznym jest narracja naturalistyczna, która włącza katastrofę w naturalny cykl przemian planety, oraz narracja apokaliptyczna. W obu tych ujęciach kryzys może powodować poczucie bezsilności, jednocześnie pełniąc funkcję ostrzeżenia. Poprzez ukazanie rozpadu relacji między gatunkiem ludzkim a środowiskiem oraz skupienie narracji na skutkach zamiast na przyczynach następuje przesunięcie odpowiedzialności z człowieka na czynniki nie-ludzkie.

BIBLIOGRAFIA

- Adelia, S. M. 2023. Theories and Concept of Interstellar Movie (2014) by Christopher Nolan, *Journal Of English Language and Education*, 9(2), <https://doi.org/10.26486/jele.v9i2.3380>.
- Bostrom, N. 2002. Existential risks: analyzing human extinction scenarios and related hazards, *Journal of Evolution and Technology*, 9.
- Ciążela, H. 2023. Katastrofa ekologiczna – od prognozy do rzeczywistości. Globalny problem refleksji filozoficznej w polskim lustrze, *Studia Philosophiae Christianae*, 59(1), 131–153, <https://doi.org/10.21697/spch.2023.59.A.07>.
- Davis, M. 1999. *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster*, New York: Vintage Books.
- Davis, M. 2002. *Dead Cities and Other Tales*, New York: The New Press.
- Dudek, A. 2003. Kultura popularna kulturą nowoczesnego społeczeństwa, *Roczniki Nauk Społecznych*, 31(1), 61–89, <https://ojs.tnku.pl/index.php/rns/article/view/11080> – 8 I 2026.
- Garrard, G. 2004. *Ecocriticism*, London–New York: Routledge.
- Hendrykowski, M. 1994. *Słownik terminów filmowych*, Warszawa: Ars Nova.
- Holm, K., Hübner, P., Mayntz, R. 1985. *Wprowadzenie do metod socjologii empirycznej* (W. Lipnik, tłum.), Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Huggel, C., Bouwer, L. M., Juhola, S., Mechler, R., Muccione, V., Orlove, B., Wallimann-Helmer, I. 2022. The Existential Risk Space of Climate Change, *Climatic Change*, 174(8), <https://doi.org/10.1007/s10584-022-03430-y>.
- Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC), <https://www.ipcc.ch/> – 13 I 2026.
- Interstellar*. 2014. IMDb, <https://www.imdb.com/title/tt0816692/> – 20 II 2026.
- Jamilah, A. S., Ayiz, A. 2024. The Representations of Greg Garrard's Ecocriticism Concepts in *Don't Look Up* Movie, *FRASA: English Education and Literature Journal*, 5(2), 116–125, <https://doi.org/10.47701/frasa.v5i2.4028>.
- Juanda. 2019. Ekokritik Film Avatar Karya James Cameron Sarana Pendidikan Lingkungan Siswa, *Jurnal Pendidikan Bahasa Indonesia Dan Sastra Indonesia*, 8(1), 1–9.
- Keane, S. 2006. *Disaster Movies: The Cinema of Catastrophe*, New York: Wallflower Press.
- Korczyńska, O. 2022. Antropomorfizacja w filmach przyrodniczych – analiza treści, w: Ł. Lange (red.), *Socjologia relacji międzygatunkowych. Impresje*, Łódź: LangeL, 136–149.
- Krzych, B. K. 2017. Elementy filozofii i nauki w „*Interstellar*” Christophera Nolana, w: A. Brenda-Mańkowska, P. Jaskulski (red.), *Nolan*, Warszawa: Memento, 47–62.
- Montano, S., Carr, J. 2022. The Landscape of Disaster Film, 2000–20, *Disasters*, 46(2), 545–566, <https://doi.org/10.1111/disa.12482>.
- Nixon, R. 2011. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge: Harvard University Press.
- Nolan, Ch. (reżyser). 2014. *Interstellar* [film], Paramount Pictures, Warner Bros.
- PWN. (b. d.). [hasło:] *Popkultura*, w: *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/popkultura.html> – 13 I 2026.
- PWN. (b. d.). [hasło:] *Śnieć*, w: *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/%C5%Bnie%C4%87.html> – 21 II 2026.
- Sanders, J. 2009. *Studying Disaster Movies*, Leighton Buzzard: Liverpool University Press.
- Sierpińska, A. 2023. *Jaki jest próg katastrofy klimatycznej?*, <https://naukaoklimacie.pl/aktualnosci/jaki-jest-prog-klimatycznej-katastrofy#nasza-katastrofa> – 8 I 2026.
- Slocum, D. 2011. 9/11 film and media scholarship, *Cinema Journal*, 51(1), 181–193.

- Stroiński, P. 2017. *Między czasoprzestrzenią a miłością. Kosmologia „Interstellar” Hansa Zimera*, w: A. Brenda-Mańkowska, P. Jaskulski (red.), *Nolan*, Warszawa: Memento, 19–31.
- Szczepaniak, K. 2012. Zastosowanie analizy treści w badaniach artykułów prasowych – refleksje metodologiczne, *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica*, 42, 83–112, <https://doi.org/10.18778/0208-600X.42.05>.
- Tabaszewska, J. 2018. Ekokrytyczna (samo)świadomość, *Teksty Drugie*, 2, 7–16, <https://doi.org/10.18318/td.2018.2.1>.
- Thorne, K. 2015. *Interstellar i nauka* (B. Bieniok, E. Łokas, tłum.), Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Wierel, K. 2018. Literatura lęku, literatura nadziei – przemiany wybranych kategorii katastrofizmu i postapokaliptyki na przełomie wieku XX i XXI, *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, sectio FF-Philologia*, 36(2), 107–120, <https://doi.org/10.17951/ff.2018.36.2.107-120>.
- Wind Meyhoff, K. 2012. *Freak Ecology – An Introduction to the Fictional History of Natural Disaster*, w: C. Meiner, K. Veel (red.), *The Cultural Life of Catastrophes and Crises*, Berlin–Boston: Walter de Gruyter, 295–308, <https://doi.org/10.1515/9783110282955.295>.
- Wrochna, P. 2018. Ryzyko ekologiczne jako ryzyko społeczne. Na ile „rzeczywista” jest katastrofa klimatyczna?, *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, sectio I – Philosophia-Sociologia*, 43(1), 193–213, <http://dx.doi.org/10.17951/i.2018.43.1.193-213>.
- WSJP. (b. d.). [hasło:] *Katastrofa klimatyczna*, w: *Wielki słownik języka polskiego PAN*, <https://wsjp.pl/index.php/haslo/podglad/37393/katastrofa/5014293/klimatyczna> – 13 I 2026.
- Zwierzchowski, P. 2008. Najbardziej przerażająca jest bezsilność, czyli „Dług” i „Funny Games”, *Kwartalnik Filmowy*, 61, 184–199, <https://doi.org/10.36744/kf.3285>.

VISUAL AND NARRATIVE REPRESENTATION OF CLIMATE DISASTER IN DISASTER FILM BASED ON CHRISTOPHER NOLAN’S *INTERSTELLAR*

Abstract: Disaster film is a genre focusing on picturing a catastrophe or a tragedy. Often pursued subject is a climate disaster, in which the changes in the environment create unstable, dangerous living conditions. By using a visual medium, disaster film creates an image of an environmental disaster, and shapes the public perception of this phenomenon, building narration in a way that enables the interpretation of real or possible events. It performs an entertainment function, while also acting as an educational tool and building environmental awareness in society. An example of such movie is *Interstellar* (2014), directed by Christopher Nolan. In this article, based on selected fragments, it gets interpreted in order to answer a question: How does disaster film create a social perception of a climate crisis and what interpretations does it propose to the audience?

Keywords: popculture, disaster film, climate disaster, ecocritics