26

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Zgorzel w krajobrazie. O wizualizowaniu nekrocenu

autor:

Marcin Stachowicz

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2020 nr 26

odsyłacz:

https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/26-empatyczne-obrazy/zgorzel-w-krajobrazie.-o-wizualizowaniu-nekrocenu

doi:

https://doi.org/10.36854/widok/2020.26.2138

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

nekrocen; fotografia; Ada Zielińska; antropocen; katastrofa

streszczenie:

Krytyczna analiza cyklu fotograficznego Distaster Cruisin'Łady Zielińskiej.

Marcin Stachowicz - Absolwent psychologii i kulturoznawstwa na Uniwersytecie Warszawskim, doktorant w Zakładzie Filmu i Kultury Wizualnej IKP UW. Jego zainteresowania naukowe skupiają się wokół związków wizualności i polityki, teorii krytycznej oraz współczesnych prakyk kultury wizualnej. Członek Zespołu Teorii Ruchomego Obrazu przy ZFiKW. Krytyk filmowy, dwukrotnie wyróżniony w konkursie im. Krzysztofa Mętraka, laureat pierwszej nagrody w konkursie "Powiększenie". Stały współpracownik portalu Filmweb.com. Publikował w "Więzi", "Res Publice", "Kulturze Liberalnej", "Małej kulturze współczesnej".

Zgorzel w krajobrazie. O wizualizowaniu nekrocenu

Pamiętam, chociaż było to jakby w innej epoce – w czasach bez Grety Thunberg, bez artykułów o katastrofie klimatycznej w co drugim wydaniu „Guardiana" i „Gazety Wyborczej", a nawet bez pandemii. Przy londyńskiej Fenchurch Street 20 wybudowano wieżowiec nazywany Walkie Talkie, który topił drogie samochody[1]. Mówiono, że robił to nie dla zabawy, lecz z powodu źle zaprojektowanej szklanej fasady, która zadziałała niczym gigantyczna soczewka. Równie dobrze mogła nim jednak kierować nieodparta pokusa destrukcji. Ziggurat zbudowany z czystej akumulacji kapitału zżerał pobliskie prywatne kapitaliki, dla prasy tymczasem najważniejsze było zniszczenie luksusowego mienia – nadtopiona karoseria jaguara Martina Lindsaya, który zaparkował przy sąsiedniej Eastcheap Street. Nadtopiona brzydko i niespektakularnie, z odkształconą blachą i podziurawionym czarnym lakierem, a jednak wystarczająco konkretnie, żeby odkurzyć najbardziej opatrzone klisze katastroficznego ekogotyku[2]. Oto londyńskie City, światową stolicę biznesu, zaatakowało monstrum z laserowym okiem, palące i zabijające wszystko, co znalazło się w polu jego widzenia. Jakie były prawdziwe intencje bestii, pamiętają tylko najstarsi pracownicy domów maklerskich.

Tak, katastrofizm eschatologiczny to dzisiaj jeden z domyślnych nastrojów epoki antropocenu, odczuwany w reakcji na przepowiadaną utratę znanego nam świata[3]. Żyjemy w czasach ostatecznych i część z nas nie boi się o tym mówić otwarcie. Kiedy przed wybuchem pandemii koronawirusa mogliśmy jeszcze podróżować bez lęku i bez opamiętania, bywało, że robiliśmy sobie wycieczki w stronę otwartych ran, ku miejscom nawiedzanym przez widma katastrof. Większość krytycznych interpretacji – i do tej perspektywy jest mi zdecydowanie najbliżej – wskazywała, że *disaster tourism* to przede wszystkim szkodliwa

postkolonialno-*voyeurystyczna* eksploatacja cudzego cierpienia, bo zjawisko odnosi się przede wszystkim do krajów globalnego Południa. Nieliczni widzieli natomiast w tej praktyce jakąś – niewielką, bo niewielką, ale zawsze – szansę na wykształcenie ponadprzeciętnej empatii, wynikłej z bezpośredniego, naocznego kontaktu, zapamiętania określonych miejsc i twarzy. Spojrzenia bez pośredników, jakimi w takich sytuacjach bywają zazwyczaj szkiełko komputera i okno telewizora.

Choć osobiście nie wierzę w skuteczność praktyki „naoczności", z perspektywy projektu fotograficznego Ady Zielińskiej *Disaster Cruisin'* turystyka katastroficzna nabiera być może naprawdę empatycznego znaczenia i zaczyna się jawić jako postturystyka – podróż do przyszłości Ziemi. Artystka proponuje takie spojrzenie na antropoceniczny kryzys planetarny, które emocjonalną bliskość z przedstawianym postapokaliptycznym krajobrazem wywołuje na zasadzie uobecnienia nieodległej przyszłości – tym, co ulega tutaj spektakularnemu zniszczeniu, są miejsca ikoniczne, doskonale rozpoznane i opatrzone dzięki globalnemu ruchowi ciał oraz obiegowi „pocztówkowych" obrazów, będących jednym z głównych wsporników nowoczesnego przemysłu turystycznego. Zielińska poszukuje śladów przyszłej planetarnej utraty pod tym, co dzisiaj jawi się jako symbol triumfu kultury homogenizacji, skracania dystansu i pozornego „dobrobytu dla wszystkich" (który jest w istocie początkiem „adaptacyjnego apartheidu"[4]) – na szerokich autostradach, przydrożnych parkingach i rajskich przedmieściach, które dla turystów, w spojrzeniach rzucanych zza szyb samochodów (perspektywa „ekspresowego zwiedzania", traktowana krytycznie, zdaje się w jakimś sensie przenikać cały cykl), pozostają zaledwie niewyraźnym, ruchomym tłem; nowoczesnym nie-miejscem, które ogląda się gdzieś „po drodze" i stosunkowo rzadko zachowuje w pamięci. Są to jednocześnie obrazy tak doskonale zakorzenione w zbiorowej świadomości późnokapitalistycznych konsumentów towarów i wrażeń, że przedstawienie ich destrukcji i odcięcia od „świata cywilizacji"

może wzbudzać zarówno gotyckie przerażenie – w sposób podobny do klasycznych obrazów miejskich ruin pożeranych przez leśną głuszę – jak i odruch empatyzowania z tym, co niezaprzeczalnie znajome.

Bliskość ma tutaj podwójny wymiar – jest bliską przyszłością, która może wywoływać reakcję negacji albo dystansowania („mnie to nie dotyczy", „to nie za mojego życia"), a zarazem „bliską reprezentacją", obrazem tego, co podobne i współdzielone. Autentyczność i konkretność (rozumiana także jako lokalność) – wymieniane wśród podstawowych „zasad wizualnego komunikowania zmian klimatycznych"[5] – na większości fotografii Zielińskiej obywają się bez ludzkich ciał. Jest to jednak nieobecność pozorna, bo artystkę interesuje przede wszystkim krajobraz „postśrodowiskowy": taki, który „został przetworzony z uwagi na hipersprawczość człowieka"[6], a więc zawiera w sobie *homo sapiens* niejako z definicji. Jak pisze Ewa Bińczyk, „w antropocenie niemal każda katastrofa naturalna: powódź, pożar, zaraza czy fala głodu nosi już znamiona sprawczości człowieka"[7]. „Postnaturalny" krajobraz buduje nierozerwalny, wspólny świat technologii i natury, który przekracza granice planetarne i niesie ze sobą groźbę zniszczenia dotychczasowych form życia na Ziemi. Groźbę zarazem obezwładniającą i aktywizującą do działania, bo związaną z bezprecedensowym lękiem o przyszłość.

W *Disaster Cruisin'* – fotoreportażu z podróży Zielińskiej śladami wielkich pożarów w Kalifornii, które w 2018 roku strawiły ponad 766 hektarów lasów i spowodowały straty rzędu 3,5 mld dolarów – plastik na karoseriach samochodów topi się jak żółty ser na patelni: oczy-reflektory pękają i wypływają z oczodołów niczym krwawa, organiczna breja, a zderzaki-usta rozwierają się w groteskowym przedśmiertnym chichocie. W zmotoryzowanym raju, jakim miały być Stany Zjednoczone, drogie, błyszczące SUV-y stają się kolejnymi ofiarami katastrofy klimatycznej, a zarazem cielskami potworów, które same przyczyniły się do śmierci własnej oraz śmierci planety. Kategoria antropocenu jest

niepełna, szuka winnych tam, gdzie łatwo schować się za parawanem rozproszonej odpowiedzialności[8]. To nie tak, że zachłanni ludzie niszczą Naturę (koniecznie przez duże „N"), a ona bierze na nich odwet i – jak w kalifornijskim miasteczku Paradise, gdzie po domach zostały jedynie kominy i kawałki murów – pali cudze mienie oraz przy okazji samą siebie. Zwolennicy dyskursu ekomodernizmu – mniej lub bardziej technooptymistycznie nastawieni – lubią przekonywać, że na naszych oczach rozgrywa się ostateczne starcie antycznych bestii z gotyckiej opowieści, a to, kto lub co tę batalię wygra – sprowokowana Natura czy zielona technologia – określi dalsze losy świata[9]. W rzeczywistości potwór jest jeden – to wielki kapitał, kapitalistyczna nadprodukcja, najwięksi emitenci i truciciele, do których zalicza się również przemysł motoryzacyjny. Wyszczerzone samochody nie są przypadkowymi ofiarami pożarów. Ofiara od początku była wpisana w ich spalinowe DNA.



Krajobrazy katastrof z postturystycznego cyklu Zielińskiej – obok Kalifornii artystka fotografowała także ulice Wenecji, zatopione w trakcie powodzi z listopada 2019 roku, oraz tegoroczne wielkie pożary w Australii, pokonując camperem trasę między Sydney a Mallacootą – to raczej nie widokówki z odległego geograficznie „teraz", ale coś na kształt spontanicznego tripu po nekrocenicznej przyszłości Ziemi. W sensie takim, jaki terminowi „nekrocen" nadaje Justin McBrien – traktując go jako praktykę przepisywania historii kapitalizmu przy użyciu kategorii wymierania, niszczenia, rozpadu, wysysania oraz generowania nieodwracalnych zmian

klimatycznych (które skutkują z kolei pożarami, huraganami i powodziami bez precedensu, czyli kolejną falą destrukcji)[10]. W przypadku fotografii Zielińskiej nekroceniczne „przepisywanie historii" oznacza zmianę optyki, odzieranie obrazów kapitalistycznej *prosperity* z lukru nowoczesności, pod którym skrywają się rozkład i śmierć, „zaplanowana przestarzałość całego życia na Ziemi"[11], neoliberalna ideologia wiecznego wzrostu, świadoma procesu niszczenia ziemskiej bioróżnorodności. To również próba ukształtowania swego rodzaju „widzenia nekrocenicznego", które byłoby jednocześnie zatrważające i empatyczne, bo oparte na trosce o to, co jeszcze jest, ale zarazem pozostaje naznaczone piętnem „niepowetowanej straty"[12]. McBrien pisze, że dzisiaj „głęboki czas katastrof z przeszłości zmienia się w głęboki czas przyszłych kataklizmów"[13]. Nekrocen jest epoką śmierci, której nie widzimy, bo nie pozwala nam na to władza kapitału; to „wypierany przeciwobraz kapitalistycznego wzrostu i dobrobytu. Długi cień zniszczenia i wymierania, podążający krok w krok za światłem akumulacji i wymogiem wiecznej produktywności"[14]. To gotycka, mroczna opowieść o współczesności, w której duchami są nie istoty z innych wymiarów czy porządków egzystencji, lecz my sami, a nawiedzana jest nie teraźniejszość, tylko przyszłość. Doskonale ujął to David Farrier w tekście *Deep Time's Uncanny Future*, na który powołują się Elizabeth Parker i Michelle Poland we wstępie do pierwszego numeru pisma „Gothic Nature": jest coś „fundamentalnie niesamowitego (*uncanny*)" w kondycji człowieka świadomego nieuchronności katastrofy klimatycznej; w pozycji „świadka obserwującego, jak jego ziemski dom zmienia się w coś trudnego do rozpoznania a *homo sapiens* przeistacza się w skutecznego aktora działającego w czasie geologicznym", zostawiającego po sobie „nieumarłe" ślady w postaci ton plastiku i masowej zagłady gatunków[15].

„Ustanawiamy samych siebie jako duchy, które nawiedzają bardzo odległą przyszłość" – pisze Farrier[16]. Można to ująć jeszcze

inaczej: nie tyle nawiedzają, ile ściągają przyszłość ku sobie, zbliżają się do niej z każdym litrem spalonego paliwa i kilogramem wyemitowanego dwutlenku węgla. To widok z bocznego lusterka pędzącego samochodu, w którym Zielińska fotografuje odbity zachód słońca: potężniejącą laserową łunę, wizualnie blisko spokrewnioną z grzybem atomowym. Promieniowaniu towarzyszy napis fabrycznie umieszczony na szkle: *Objects in the mirror are closer than they appear*. Jest to w istocie bardzo trafna metafora katastroficznego współwystępowania temporalnej bliskości i negacji, o czym wspominałem już wcześniej: im bardziej katastrofa klimatyczna istnieje jako naukowo dowiedziony fakt, nieuchronne „tu i teraz", tym głośniej wszelkiej maści technooptymiści zaczynają wołać, że przecież mamy jeszcze czas, że planetarny kryzys to kwestia jakiejś „nienaszej" przyszłości, obojętnie, czy chodzi o dwadzieścia, czy dwieście dwadzieścia lat. Obrazy Zielińskiej są zatem poszukiwaniem przyszłości w teraźniejszości, ale także owej przyszłości ustanawianiem; próbą wynalezienia formy wizualnej, która byłaby doskonałą reprezentacją nekrocenicznej wyobraźni, sytuując się gdzieś pomiędzy dokumentalnym realizmem a snem o nadchodzącej katastrofie. Te dwa porządki niejako znoszą się wewnątrz obrazu – sen już tu przecież jest, a dokument coraz bardziej przypomina zmaterializowaną fantazję; kliszę złożoną z tysięcy popkulturowych „końców ludzkości", które przechowujemy pod powiekami niczym drogocenną pamiątkę z wycieczki do krainy jutra.

W nekrocenicznej wizualności centralną figurą staje się skamielina – sfosylizowany kapitalizm, który w warstwach geologicznych odkłada się zupełnie inaczej niż materia organiczna. McBrien pisze, że rozwój przemysłu opartego na spalaniu kopalin sam przyczynił się do odkrycia katastrofizmu jako jednej z możliwych wersji historii życia na Ziemi. Drążenie szybów kopalnianych, odkrywki, budowa infrastruktury kolejowej – ubocznym skutkiem nowych form eksploatacji planety było

„docieranie do skamieniałych szczątków nieznanych ówczesnej nauce roślin, zwierząt i hominidów, które snuły własną opowieść o tajemniczej, prehistorycznej katastrofie”[17]. Można powiedzieć, że kapitalizm dokonał „ekshumacji wymarłego życia”[18], a następnie – niczym modelowy padlinożerca – zaczął się nim karmić, spalając ropę i węgiel. „Przejście od pozyskiwania energii z biomasy – pisze McBrien – do reżimu związków węgla wyznacza moment, w którym kapitał, wyczerpawszy ówczesne zasoby naturalne, zwrócił się w stronę czasu głębokiego: zwietrzałego, martwego świata, od teraz zapędzonego do pracy dla dobra kapitalizmu i jego globalnej ekologii”[19]. Jednak „akumulacja przez wymieranie” polega nie tylko na czerpaniu energii z tego, co wymarłe, ale także na aktywnym powodowaniu śmierci i zniszczenia. „Pozostałości życia w związkach węgla stają się pozostałościami kapitału w odpadach petrochemicznych”[20]: plastiku, folii, gumie czy innych tworzywach sztucznych. Ciało kapitału, najedzone trupem przeszłości, zaczyna wracać do żerowania na materii organicznej.

W nekrocenie wymieranie nie przypomina jednak spokojnego żegnania się z życiem, lecz jest efektem i zarazem częścią procesu nekrozy – gwałtowanego obumierania organizmu w wyniku „traumatycznego zranienia”[21]. Sam termin wiąże się między innymi z biologią roślin: zielone tkanki pod wpływem enzymów i toksyn wydzielanych przez patogeny zmieniają barwę na brunatną lub czarną, a następnie wysychają i kruszą się[22]. Nekroza bywa lokalna, przyjmując formę nekrotycznych plam, albo całkowita, gdy obejmuje całą roślinę. Nekroza jest także inną nazwą martwicy, czyli ciągu patologicznych zmian po śmierci komórki żywego organizmu, która, inaczej niż w apoptozie, nie podlega kontroli i wiąże się z powstaniem silnego stanu zapalnego[23].



Nasza współczesność znajduje się pewnie gdzieś pomiędzy nekrozą lokalną a całkowitą, na obrzeżach postępującego obumierania ziemskich tkanek. Lokalne ogniska nekrotyczne nie są już tylko obserwowane za pośrednictwem skomplikowanej aparatury technicznej, ale gwałtownie wkraczają w sferę codziennej widzialności. Na fotografiach Zielińskiej nekrokapitalistyczne zgorzele rozchodzą się odśrodkowo – dzielą przestrzeń na szerokie brunatne pasy spalonych roślin, domów, samochodów, infrastruktury drogowej i podmiejskich ogródków, między którymi wyrastają pojedyncze oazy świeżej zieleni. W nekrocenie martwota tego, co ludzkie, nierozerwalnie splata się ze swoim nieludzkim odpowiednikiem – spróchniałe szczątki drzew są nie do odróżnienia od rdzawych, osmalonych pancerzy samochodów. Nekrokapitał nie kreśli żadnych granic ani nie dokonuje selekcji – pali wszystko jak leci, nie oszczędza sam siebie, zaciera wszystkie znaki i ślady. W Australii, na autostradzie w okolicach Mallacooty, Zielińska sfotografowała tablicę drogową strawioną przez ogień do tego stopnia, że nie widać już nazw miast, tylko same wyrażone w milach odległości. Tak jakby kapitałowi było wszystko jedno, jakie dokładnie przestrzenie i światy ulegają destrukcji, a liczył się tylko pęd ku temu, co McBrien nazywa „nekrotyzacją całej planety”[24]. Teraźniejszość, wbrew prawom geologii i historii, zamienia się w skamielinę z przyszłości: australijskie drzewa, wypalone od środka i wciąż tlące się niedogaszonym żarem, twardnieją w puste skorupy, które ostatecznie przykrywają asfalt i całą nowoczesną miejską infrastrukturę. Odcinają ludzi od łańcuchów dostaw, na powrót czynią świat zespołem lokalnych,

autonomicznych węzłów, a nielicznych poszukiwaczy adrenaliny przyciągają obietnicą ujrzenia (i poczucia) zmaterializowanej fantazji o piekle na Ziemi.

Bo w istocie nie da się obcować z fotografiami Zielińskiej bez refleksji nad krajobrazem jako formą i praktyką globalnego przemysłu turystycznego, która buduje swego rodzaju wspólnotę miejsc i doświadczeń, a więc także – wtedy, gdy staje się elementem świadomej globalnych współzależności postturystyki – ułatwia empatyzowanie z tym, co kruche i potencjalnie utracone. Zatopioną Wenecję – stolicę późnokapitalistycznego turyzmu – nawiedza widmo przyszłości tak pewnej i nieuniknionej, że w zasadzie można tu mówić o duchu wyczekiwanym z rodzajem perwersyjnej nadziei. Wenecja sama jest czymś na kształt skamieliny, murszejącego skansenu wczesnoprzemysłowej historii Europy, w której zakamarkach osadza się nowoczesny kapitał. Jej wąskie ulice wypełnia nieustanny ruch ciał, wymiana towarów, myśli i płynów ustrojowych, która nekrotyzuje lokalną rzeczywistość – świat mieszkańców i ich własną codzienną bieganinę – zastępując ją zgorzelą wiecznego zwiedzania i konsumowania: setkami drogich butików, kantorów, banków i sklepów z pamiątkami. Krajobraz tego miasta jest tak doskonale opatrzony, zreprodukowany w milionach obrazów niemal każdego gatunku, że teraz, uzupełniony o wysoką wodę docierającą pod ikoniczny pomnik Wiktora Emanuela II, budzi silne skojarzenia z katastrofą jako apokaliptycznym końcem czasów, prowokując widzów do stawiania podszytych ironią pytań: czy to aby na pewno nie Photoshop? Kolejna artystyczna prowokacja? Próba rozbicia skamieniałych ludzkich sumień? Woda wdzierająca się do butików modowych jest jeszcze bardziej gotycka od zeskorupiałych czarnych drzew z australijskich pustkowi. Zielińska portretuje ją jako „przestrzeń liminalną, graniczną, topograficznie niestabilną", w sposób symboliczny łączącą „suchą" ziemię (życie w kapitalizmie) z „niewidzialnymi" głębinami (śmierć

w nekrocenie)[25]. Żywioł, zdawałoby się naturalnie oswojony, zamienia się w „gotycką naturę" – krajobraz strachu, wiążący znajome miejskie pejzaże z uczuciem przerażenia niekontrolowaną inwazją katastrofy.

Trudno uwierzyć, że bezpieczny świat hiperkonsumpcji i usług podporządkowanych dobremu samopoczuciu klientów nie ma najmniejszych szans w starciu z destrukcją, która jest zakodowana w komórkach nekrokapitalizmu. „Zmiana" (*change*) na jednym ze sfotografowanych szyldów to raczej „wymiana" (*exchange*) kapitału na śmierć, akumulacji na kumulację kryzysów: w roku 2020 kryzys klimatyczny splótł się z medycznym i ekonomicznym, na kilka miesięcy otwierając szeroki portal do doganiającej nas przyszłości. W czasie pandemicznego zamknięcia mieliśmy okazję sprawdzić się w roli „katastroficznych turystów" – tych bladych, kruchych postaci, które, jak na jednej z australijskich fotografii Zielińskiej, wpatrują się z odrętwieniem i dezorientacją w chmury dymu unoszące się nad płonącym lasem. Bursztynowa ciemność o godzinie 16 po południu oraz lejący się z nieba żar – dosłowny, nie metaforyczny – zdecydowanie nie są czymś, co człowiek Zachodu jest skłonny łatwo zaakceptować jako rzeczywistość empiryczną, a nie przestrzeń postapokaliptycznej fantazji. Tymczasem klimat splata wszystko ze wszystkim, łącząc geograficznie odległe punkty w gęstą sieć powiązań i niuansów tak subtelnych, że nie pochwyci ich żadne, nawet najlepiej wtajemniczone czy uzbrojone w technologiczne wynalazki oko.



Wczorajsze spojrzenie na pożar Australii jest dzisiejszym spojrzeniem na pandemię koronawirusa. Praktyka deforestacji – trwająca od tysięcy lat, ale dzisiaj obejmująca także gigantyczne połacie Azji i Ameryki Południowej – przyczyniła się dobitnie do transmisji nowego wirusa ze zwierzęcia nieludzkiego na zwierzę człowiecze[26]. Fotografie skarbonizowanych australijskich lasów łączą naszą rzeczywistość z wielkim imaginarium katastrofy: tej skamieniałej w przeszłości, teraźniejszej, reprezentowanej przez wypełzającego z dżungli wirusa na tysiącach stockowych obrazków, oraz przyszłej, powiązanej z żarem, pustynnieniem, przesuwaniem się linii brzegowych, topnieniem, spalaniem i nekrotyzowaniem ziemskiej tkanki. Wspólnym afektem dla wszystkich tych trzech porządków czasowych jest gotycki marazm. Wrażenie jazdy w stronę ciemnej przepaści.

Antropoceniczna bierność w ogóle nie kojarzy nam się z empatią, raczej z oczekiwaniem na technorewolucję, która rozwiąże wszystkie problemy jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki. „Widzenie nekroceniczne" usiłuje przełamać ten bezruch: napędzane postturystycznym pragnieniem ujrzenia na własne oczy tego, co pozornie niedostrzegalne (w tym przypadku – globalnych współzależności klimatycznych), staje się bardziej wyczulone na kruchość systemów planetarnych oraz czającego się tuż za rogiem widma ich rozpadu. Spojrzenie wykraczające poza teraźniejszość w połączeniu z ikonicznym konkretem – „pocztówką" z epoki szalejących katastrof postnaturalnych – może obudzić współodczuwanie z tym, co najbardziej odległe, a więc z innym czasem i życiem, które tutaj jeszcze istnieje, a tam już przepadło. Przerażenie wizją nekrocenu to nowa modalność – kopniak, który czasami potrafi wytrącić z odrętwienia. Projekt

Zielińskiej pozwala znarratywizować i zwizualizować katastrofę jako nieuchronne „teraz" wołające do nas z przyszłości. Być może także – jak w klasycznej gotyckiej opowieści o duchach – pozwala ciemność zamienić w światło, albo chociaż w nieustępliwą, szkolną ciekawość dalszych losów planety.

1 Marc Lallanilla, *This London skyscraper can melt cars and set buildings on fire*, „NBC News" z 4 września 2013, www.nbcnews.com/sciencemain/london-skyscraper-can-melt-cars-set-buildings-fire-8C11069092, dostęp 20 czerwca 2020.

2 Na temat ekogotyku oraz kategorii *gothic nature* – rozumianych jako konwencja narracyjna oraz nastrój dominujący w epoce antropocenu – w kontekście katastrofy klimatycznej oraz przejścia od gotyckiej ekofobii do aktywizmu klimatycznego zob. cały pierwszy numer „Gothic Nature Journal", a szczególnie: Elizabeth Parker, Michelle Poland, *Gothic Nature: An Introduction*, „Gothic Nature" 2019, nr 1, https://gothicnaturejournal.com/wp-content/uploads/2019/09/Parker-Poland_1-20_Gothic-Nature-1_2019.pdf, dostęp 20 czerwca 2020.

3 Na temat kategorii „utraty planetarnej" czy „utraty przyszłości" zob. Ewa Bińczyk, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018, s. 269, 277.

4 Zob. ibidem, s. 110.

5 Zob. Adam Corner, Robin Webster, Christian Teriete, *Climate Visuals. Seven principles for visual climate change communication (based on international social research)*, Climate Outreach, Oxford 2016, https://climatevisuals.org/sites/default/files/2018-03/Climate-Visuals-Report-Seven-principles-for-visual-climate-change-communication.pdf, dostęp 3 lipca 2020.

6 Ewa Bińczyk, *Epoka...*, s. 118.

7 Ibidem, s. 118.

8 Zob. Justin McBrien, *Accumulating Extinction. Planetary Catastrophism in the Necrocene*, w: *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, red. J.W. Moore, PM Press, Oakland 2016, s. 119.

9 Na temat ekomodernizmu zob. Ewa Bińczyk, *Epoka...*, m.in. s. 141–145, 149–155.

10 Justin McBrien, *Accumulating...*, s. 116–137.

11 Ibidem, s. 116.

12 Zob. Ewa Bińczyk, *Epoka...*, s. 30, 113–114, 177.

13 Justin McBrien, *Accumulating...*, s. 116.

14 Elizabeth Parker, Michelle Poland, *Gothic Nature...*, s. 10.

15 Ibidem, s. 10.

16 David Farrier, *Deep time's uncanny future is full of ghostly human traces*, „Aeon" z 31 października 2016, https://aeon.co/ideas/deep-time-s-uncanny-future-is-full-of-ghostly-human-traces, dostęp 20 czerwca 2020.

17 Justin McBrien, *Accumulating Extinction...*, s. 122.

18 Ibidem, s. 122.

19 Ibidem, s. 122.

20 Ibidem, s. 116.

21 Ibidem, s. 117.

22 *Filopatologia. Tom 1*, red. S. Kryczyński, Z. Weber, Powszechne Wydawnictwo Rolnicze i Leśne, Poznań 2010, s. 388–389.

23 *Uszkodzenie i śmierć komórki*, [w:] Wenancjusz Domagała, Maria Chosia, *Patologia: słowo o chorobie. Tom 1*, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 2008, s. 14–15.

24 Justin McBrien, *Accumulating Extinction...*, s. 116.

25 Elizabeth Parker, Michelle Poland, *Gothic Nature...*, s. 4. Zob. także Emily Alder, *Through Oceans Darkly: Sea Literature and the Nautical Gothic*, „Gothic Studies" 2017, t. 19, nr 2, s. 1–15.

26 Zob. np. Catrin Einhorn, *Animal Viruses Are Jumping to Humans. Forest Loss Makes It Easier*, „The New York Times" z 9 kwietnia 2020, www.nytimes.com/2020/04/09/climate/animals-humans-virus-covid.html, dostęp 20 czerwca 2020.