

MICHAŁ PIASECKI
Uniwersytet Warszawski*



<https://orcid.org/0000-0002-8885-2915>



Ikona, świadek, ofiara. Niedźwiedź polarny jako figura wizualna dyskursu zmiany klimatu

Icon, Witness, Victim. The Polar Bear as a Visual Figure of the Climate Change Discourse

Abstract

The article focuses on the media practice of using visual representations of polar bears to illustrate information about climate change. It starts with a short description about the iconic status that climate discourse attributes to these type of images. The article addresses the question about how this iconic status is defined and what the media specificity of the polar bear is as a part of “charismatic megafauna.” These iconic properties are placed in contexts related to communicating issues related to climate change, and as a consequence the article emphasises the subsequent disappointment that these kind of representations have brought about. To begin with the article focuses on a reconstruction of the images of polar bears that were created at a time when it became a species in danger of extinction. Subsequently, the article characterizes the representations of the species in relation to the effects of climate change. The analysis refers to the typology proposed by Dorothea Born, who suggested that three types of such representations are namely: “anthropomorphized bears,” “bear in context,” “bear in danger.” Finally, the focus turns to the victimising dimension of these representations. When seen from the perspective of the polar bear as a victim, there is a need to emphasize the role of the suffering body, which can be seen as a common denominator in the human-non-human condition of vulnerability.

* Uniwersytet Warszawski, Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych
ul. Dobra 56/66, 00-312 Warszawa
e-mail: m.piasecki3@uw.edu.pl

Fotograficzne i filmowe reprezentacje niedźwiedzia polarnego (*Ursus maritimus*) — obok topniejących gór lodowych i wizualizacji podnoszenia się poziomu wód — należą do najpopularniejszych obrazów wykorzystywanych w celu zilustrowania treści dotyczących antropogenicznych skutków zmiany klimatu. Próbę ich szczegółowej analizy należy więc zacząć od pytania o przyczynę tej popularności i zastanowienia się nad przypisywanym im ikonicznym statusem w dyskursie klimatycznym. W prasowych i akademickich artykułach są one regularnie nazywane „ikoną” (Hansen i Machin 2013) lub „symbolem” (O’Neill i Hulme 2009) tej problematyki. Te określenia zazwyczaj pozostają jednak bez szczegółowego wyjaśnienia, z czego można wywnioskować, że nie chodzi w nich o głębszą refleksję teoretyczną. Należy więc uznać, że ich ikoniczność ma przede wszystkim podkreślać fakt, że te obrazy są regularnie powielane w różnych mediach w kontekście informacji o zmianie klimatu, a z tego powodu są powszechnie rozpoznawaną reprezentacją tej problematyki.

W poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, na czym polega „ikoniczność” tych reprezentacji, warto też zwrócić uwagę, że często bywają one poprzedzone przymiotnikami podkreślającymi wyjątkowość: są one określane „potężnymi”, „niezwykłymi” czy „specjalnymi”. Z jednej strony zostaje tutaj uwydatniona siła oddziaływania samych zdjęć niedźwiedzi polarnych — ich ponadprzeciętna zdolność do wywoływania stanów emocjonalnych u odbiorców. A z drugiej — właściwości samego zwierzęcia, które charakteryzuje się wyjątkową fotogenicznością. Potwierdzenie tezy o szczególnej medialności niedźwiedzi polarnych odnajdziemy w dyskursie wymierania gatunków, w którym są one zaliczane do podkategorii „charyzmatycznej megafauny”. Służy ona do opisanego zagrożonych wyginięciem zwierząt, uważanych za najbardziej atrakcyjne dla szerokiej publiczności (Heise 2016: 24–26). W konsekwencji to przedstawiciele tych gatunków są najczęściej wykorzystywani w kampaniach medialnych mających na celu podnoszenie poziomu wiedzy, jak również wspomaganie zbierania funduszy na działalność ochrony przyrody. Koncepcja „charyzmatycznej megafauny” opiera się więc na uznaniu określonego zestawu cech, które sprawiają, że wchodzące w jej skład gatunki, cieszą się medialną uwagą. O charyzmatyczności, inaczej niż w przypadku ludzi, nie mówi się tutaj w odniesieniu do obdarzonych nią jednostek, a jest to właściwość przypisana do całego gatunku. Z tego powodu „charyzmatyczny” znaczy w tym przypadku tyle, co postrzegany przez ludzi jako charyzmatyczny. W szczegółowej charakterystyce niedźwiedzi podkreśla

się też wyróżniające cechy fizyczne w oczach człowieka: potężną budowę ciała, która budzi uznanie, i wynikającą z tego niedefiniowalną własność — majestatyczność. Zauważa się ponadto istotną rolę dzieciństwa, czyli czasu, gdy są one jeszcze przytulnymi i bezbronnymi osobnikami (Heise 2016: 24–26).

Nie należy jednak ograniczać się do postrzegania reprezentacji niedźwiedzia polarnego wyłącznie jako formy wizualnego przedstawienia, a więc sprowadzać ich odczytania tylko do analizy samej treści. W rozpowszechnieniu się tych obrazów warto dostrzec również część szerszych praktyk społecznych i towarzyszącego im rozwoju specyficznych gatunków wizualnych, które pojawiły się wraz z procesem upowszechniania się wiedzy o zmianie klimatu. Po prezentacji kolejnych raportów IPCC wśród naukowców i aktywistów panowało przekonanie, że wiedza o poważnym zagrożeniu katastrofą klimatyczną dla ludzkości i planety wymaga wyraźniejszego wyartykułowania w debacie publicznej, żeby mogła ona zyskać status istotnego problemu społecznego. Do uwidocznienia zmiany klimatu jako problemu o kluczowym znaczeniu niezbędne było sięgnięcie po narzędzia komunikacji medialnej i właściwe im formy reprezentacji. Tak więc należy pamiętać, że popularność obrazów niedźwiedzia polarnego to nie tylko efekt ich domniemanej wyjątkowości, ale również określonej funkcji narracyjnej, która została ukształtowana m.in. przez fotoreporterów, korporacje, polityków, działaczy ekologicznych i dziennikarzy. Powoduje to, że niedźwiedź bywa nazywany „dzieckiem plakatu klimatycznego” (Owen i Swaisgood 2008), co ma podkreślić, że wykorzystanie reprezentacji tego gatunku w kontekście katastrofy klimatycznej nadało mu zupełnie nowej dynamiki funkcjonowania. Nowe „życie” reprezentacji niedźwiedzia polarnego, określanie go „ambasadorem problematyki klimatycznej”, oznaczało masowe wykorzystywanie w materiałach prasowych, na stronach internetowych i w treściach edukacyjnych organizacji ekologicznych, w logach fundacji, jak również w formie gadżetów: kalendarzy, płóciennych toreb czy koszulek.

Ta wszechobecność wywołała problem z nadreprezentacją obrazów niedźwiedzia polarnego, przez co jego status „ikony” zaczął być kłopotliwy i pojawiły się głosy, że obrócił się w kicz (Tollmann 2014). Zyskanie ogromnej popularności sprawiło, że stał się on obiektem krytyki zarzucającej mu, iż stoi na przeszkodzie bardziej zniuansowanej komunikacji na temat zmiany klimatu w Arktyce. Został więc oskarżony o to, że skradł medialną uwagę publiczności, a przez to wytworzył fałszywą percepcję problemu, co miało realne skutki w postaci podejmowanych działań pomocowych — marginalizowało problemy mieszkańców regionu. Dobrym podsumowaniem tych zarzutów jest podpunkt manifestu *Manifesto for producing artwork on climate change* Julie Doyle i Davida Harradine’a, w którym postulują oni zakaz posługiwania się tymi reprezentacjami przez artystów w pracach o zmianie klimatu: „Nie może zawierać słodkiego obrazu niedźwiedzia polarnego” (Doyle i Harradine 2011)¹. A Naomi Oreskes i Erik M. Conway ironicznie nazwali niedźwiedzia polarnego: „ptakiem Dodo XXI-wieku”² (2018). Reprezentacja niedźwiedzia polarnego została zatem ostatecznie uznana za kliszę wizualną dyskursu klimatycznego. Obecnie w poradnikach komunikacji tej tematyki stanowi ona negatywny punkt odniesienia. Można w nich przeczytać rady, jak wyjść poza posługiwanie się nią (Corner, Webster i Teriete 2016).

¹ Wszystkie cytaty z prac anglojęzycznych podaję we własnym tłumaczeniu — M.P.

² Ptak Dodo był pierwszym nowożytnym gatunkiem, którego wyginiecie udokumentowano i uznano za skutek procesu kolonizacji.

Historyczne przedstawienia niedźwiedzia polarnego: obiekt badań, samotny nomada, uchodźca środowiskowy

Historia reprezentacji niedźwiedzia polarnego, co oczywiste, nie zaczyna się wraz z wykorzystaniem go do ilustrowania skutków zmiany klimatu. Wręcz przeciwnie — istnieje bogate archiwum reprezentacji literackich, malarskich, filmowych i fotograficznych, które są zapisem kolejnych spotkań tych nie-ludzkich zwierząt z człowiekiem. Ukształtowały one społeczne wyobrażenia charakterystycznych cech niedźwiedzia polarnego, dzięki czemu możliwe było późniejsze powiązanie go z problematyką klimatyczną.

Właściwa (pre)historia kształtowania się cech niedźwiedzia polarnego, które będą miały potem kluczowe znaczenie w powiązaniu go z kwestią zmiany klimatu, ma początek w latach 70. i 80. XX wieku. Rozpowszechniona była już wówczas wiedza o tym, że niedźwiedzie polarne są zagrożone wyginięciem z powodu nadmiernych polowań. Zaczęto wdrażać regulacje prawne ochrony tego gatunku na poziomie państwowym. Wrażenie, że potrzebują one ludzkiej opieki, dodatkowo utrwalił rozwój medycyny: zwierzęta zostały wtedy przedmiotem szczegółowej obserwacji naukowców za pomocą technologii medycznych. Najczęściej były pokazywane w sytuacjach wyposażania w nadajniki, odurzenia środkami nasennymi czy podczas transportu helikopterem do ośrodków badawczych. Samo prowadzenie badań naukowych nie wynikało jednak z tego, że niedźwiedzie polarne pilnie wymagały udzielenia pomocy medycznej, lecz miało na celu rozwój szczegółowej wiedzy o budowie i funkcjonowaniu ich organizmu. W analizach śledzących historyczną ewolucję postrzegania niedźwiedzi polarnych uznaje się jednak, że był to moment, w którym stały się one przedmiotem opieki, a więc została im odebrana wszelka sprawczość. W konsekwencji zaczęły być przedstawiane jako pasywne i uzależnione od ludzkiej pomocy, a przez to ich „obraz zmienił się z przerażającego na bezradny” (Archibald 2015: 276).

Równolegle redefinicji podlegało kulturowe postrzeganie tego gatunku. Przede wszystkim nastąpiło przewartościowanie mającej kolonialny rodowód przypisywanej im „dzikości”, która zaczęła być romantyzowana. W tym kontekście często przywołuje się artykuł z „National Geographic” — *Niedźwiedź polarny: Samotny nomada z północy* z 1971 roku, w którym wędrowny tryb życia zwierzęcia został uznany za ideał nieskrępowanej egzystencji. Michael Engelhard twierdzi, że niedźwiedź polarny z przerażającej „dzikiej bestii” stał się „«dziką bestią» tłumioną w samym sobie” (Engelhard 2017: 6–7). Dalej rozwija tę myśl: „Nazywa się je [niedźwiedzie] «dzikimi», ponieważ cieszą się naturalną wolnością i podążają za własnymi pragnieniami. Są wolne od przymusu i wędrują tam, gdzie prowadzi je instynkt” (Engelhard 2017: 6–7). Zwierzęta te zaczęto postrzegać jako wcielenie rozterek współczesnej podmiotowości zmagającej się z problemem alienacji egzystencji. Ich „dzikość” przestała być regresywną, czy wręcz prymitywną postacią podmiotowości, a stała się stłumionym naddatkiem witalnych sił, które pozwalają odzyskać pełnię życia. Ta apoteoza wolności była jednak mocno podszyta obawami obrońców środowiska o błyskawiczne kurczenie się obszarów dzikiej przyrody.

Wędrowny tryb życia niedźwiedzi polarnych miał też niepożądane konsekwencje. Ich nomadyczna kondycja sprawiła, że w momencie postępującego kryzysu ekologicznego przeistoczyły się one w uchodźców środowiskowych. Wraz z zanikaniem ich siedlisk w zatoce Houdsona od lat 70. XX wieku zaczęły one pojawiać się w pobliskich miastach. Problem był na tyle niepokojący dla lokalnych społeczności, że został podjęty w filmie dokumentalnym *National Geographic: Polar Bear Alert* (1982), wyprodukowanym za pieniądze koncernu paliwowego

Gulf Oil Corporation³. Celem twórców filmu było zaalarmowanie o narastającej skali zjawiska. Chcieli oni też przeciwstawić się nawoływaniom do odstrzału niedźwiedzi polarnych i pokazać, że istnieją bardziej humanitarne metody radzenia sobie z problemem przymusowych migracji. Na tle podobnych produkcji telewizyjnych *National Geographic: Polar Bear Alert* wyróżniało się nieredukowaniem terenów zamieszkałych przez niedźwiedzie polarne do mroźnej enklawy oddzielonej od reszty świata, a przedstawieniem ich jako części powiązanego systemu ekologicznego. Tym samym wzmacniało przekonanie widzów, że los ich otoczenia jest ściśle zależny od procesów środowiskowych zachodzących w oddalonych rejonach.

Przemiany w postrzeganiu niedźwiedzi polarnych zachodzące od lat 80. XX wieku były konsekwencją umieszczenia ich wśród gatunków zagrożonych wymarciem. Widmo zagrożenia ciągłości gatunku wymuszało pilną potrzebę przedstawienia tego stanu w formie medialnych relacji. Na wzór metody etnografii ratunkowej niedźwiedzie stały się obiektem zainteresowania w momencie zagrożenia całkowitym zniknięciem. Jeśli więc John Berger argumentował, że wraz z rozwojem nowoczesności zwierzęta żyjące na wolności zniknęły z życia codziennego ludzi (Berger 2005), zostały udomowione, wysłane do rzeźni lub umieszczone w ogrodach zoologicznych, to należy uzupełnić tę tezę o poprawkę, że mamy tu raczej do czynienia nie z momentalnym zniknięciem, a procesualnym zanikaniem. Potwierdzeniem takiego stanu są listy „gatunków zagrożonych”, sytuujące ich przedstawicieli stale na krawędzi egzystencjalnej anihilacji.

Uzupełnienie o cielesność zmiany klimatu

Sięgnięcie po reprezentację niedźwiedzia polarnego było częścią szerszej strategii komunikacyjnej mającej sprawić, że kwestie klimatyczne, które w formie naukowych raportów IPCC wydają się tematyką zbyt oddaloną — w przestrzeni i w czasie — od codziennego doświadczenia społecznego, mogły zostać uznane przez widzów za osobistą troskę i być powszechnie uważane za realne zagrożenie. Zaletą przypisywaną reprezentacjom niedźwiedzia polarnego było uzupełnienie o ciało problematyki klimatycznej, która do tej pory była przedstawiana pod postacią cyklicznych, lecz efemerycznych anomalii pogodowych. Graham Huggan nazywa więc przedstawienia niedźwiedzia polarnego „ucieleśnieniem Arktyki” (2016: 14), przez co należy rozumieć potraktowanie ciała jako formy międzyskalarnej mediacji, lub też jako lokalnej manifestacji globalnych konsekwencji zmiany klimatu.

Początek wykorzystania obrazów niedźwiedzia polarnego w kontekście zmiany klimatu wiąże się ze sporami o eksploatację surowców na terenach chronionej przyrody. U progu XXI wieku administracja prezydenta USA George’a W. Busha chciała rozpocząć wydobywanie ropy naftowej na obszarze północno-wschodniej Alaski, w skład którego wchodzi rezerwat przyrody Arctic National Wildlife Refuge. Argumentacja zwolenników odwiertów odwoływała się do kolonialnej fantazji o Alasce jako pustej przestrzeni bogatej w złoża naturalne. Skuteczne przeciwstawienie się tym planom wymagało sfalsyfikowania tej zmitologizowanej wizji. Taką próbą była sesja zdjęciowa wykonana przez Subhankara Banerjee na terenie Arctic National Wildlife Refuge. Celem fotografa było wyjście poza estetykę obrazowania tej części Alaski w formie bezkresnego krajobrazu i pokazanie, że jest to teren zamieszkały przez wiele gatunków zwierząt. Album fotograficzny Banerjee’ego dostarczył cennych dowodów wizualnych w sporze o wydobywanie ropy. Anegdotalna historia głosi, że podczas

³ Gulf Oil Corporation był największym światowym koncernem naftowym do 1985 roku.

obrad w sprawie Arctic National Wildlife Refuge w amerykańskim senacie demokratka Barbara Boxer miała pokazać zdjęcie niedźwiedzia polarnego i dodać: „Spójrzcie na to”. Ostatecznie senat poparł Boxer i tym samym tymczasowo powstrzymał plany odwiertów w tym regionie (zob. Dunaway 2006: 159).

Następne interesujące wykorzystanie reprezentacji niedźwiedzia polarnego odnajdziemy w filmie *Niewygodna prawda* (2006) w reżyserii Davisa Guggenheima. Przy czym niedźwiedź polarny nie był wówczas oczywistym wyborem do zilustrowania tej problematyki. O uwagę rywalizował z mieszkańcem Antarktydy — pingwinem cesarskim. W tym czasie ten gatunek cieszył się ogromną popularnością wśród widzów w związku z premierą filmu *Marsz Pingwinów* (2005), co czyniło go gotowym „ambasadorem problematyki klimatycznej” (Sturgeon 2010: 115). Pingwiny były szczególnie atrakcyjne z powodu swojego stadnego trybu życia, a więc wcielenia wizji stabilności rodziny nuklearnej, a przez to podkreślania lęków o jej trwałość w kontekście zagrożenia klimatycznego. To pingwiny cesarskie, chociaż nie pojawiają się w samym filmie, zostały wykorzystane w kampanii medialnej promującej *Niewygodną prawdę* (Sturgeon 2010: 115).

Nieco już zapomniana wysokobudżetowa dokumentalna produkcja Ala Gore’a w pionierski sposób starała się przedstawić realność niebezpieczeństw wynikających z konsekwencji postępującego w szybkim tempie wzrostu globalnej temperatury. Film wywołał szeroką — globalną — debatę medialną dotyczącą zmiany klimatu, dzięki czemu udało mu się dotrzeć do masowej publiczności z informacjami o narastającym zagrożeniu dla ludzkości. Z tego powodu można uznać, że bardziej niż jakakolwiek inna produkcja miał on wpływ na rozwój świadomości społecznej — rozumianej jako ukształtowanie zestawu wyobrażeń — na temat skutków zmiany klimatu (Dunaway 2015: 299). *Niewygodna prawda* była oparta na serii wykładów Gore’a, które wcześniej wygłaszał podczas objazdowego cyklu po USA. W związku z tym film w dużej mierze jest rejestracją prelekcji Gore’a z typowym dla tego gatunku linearnym tokiem argumentacji i posługiwaniem się przykładami w celu uzasadnienia tez. Odwoływał się on — co przedstawiał za pomocą montażu, który zestawia ze sobą dwie fotografie „przed” i „po” — do szeregu dobrze rozpoznawalnych bytów przyrodniczych, które cierpią bądź niebawem będą cierpieć z powodu skutków katastrofy klimatycznej. Wśród nich był niedźwiedź polarny, reprezentant gatunku zwierząt, którego egzystencji zagraża utrata siedliska w Arktyce z powodu topnienia lodu, wywołanego przez wzrost temperatury. Niedźwiedź polarny pojawił się w *Niewygodnej prawdzie* nie w formie zdjęcia ani nagrania filmowego, lecz w formie wirtualnej postaci wygenerowanej za pomocą techniki animacji komputerowej. Była to część spójnej strategii wykorzystanej w całym filmie — w ten sposób został również zaprezentowany poziom podnoszących się wód — która miała na celu wizualizowanie nadchodzącego niebezpieczeństwa na wzór naukowych symulacji przedstawiających długoterminowe trendy klimatyczne. Skłania to do tego, by wnioskować, że twórcom zależało, żeby katastrofalny scenariusz przyszłości był nie tylko oparty na naukowym autorytecie, ale również został wyrażony w naukowym języku wizualnym.

Pozycja niedźwiedzia polarnego jako „gatunku flagowego”, który już teraz jest szczególnie zagrożony skutkami zmian klimatu, ostatecznie została utwierdzona przez okładkę magazynu „Time” z 3 kwietnia 2006 roku. Wykorzystane na niej zdjęcie przedstawiało bezradnego niedźwiedzia polarnego ze spuszczoną głową, który dryfuje na skrawku kry lodowej. Zapowiadało ono treść numeru poświęconego globalnemu ociepleniu. Okładka tygodnika opinii, jako gatunek wizualny posługujący się wielkoformatową fotografią, ma dużą zdolność do

wytwarzania obrazów nazywanych „ikonicznymi”, czyli będących synekdochą danej tematyki. Jej pragmatycznym celem jest zwiększenie sprzedaży, zatem odwołuje się do utrwalonych wyobrażeń tematu, które zdolne są wywołać silne emocje u odbiorców. Efekt „ikonizacji” potęguje to, że za sprawą wysokich nakładów okładkowa fotografia zostaje wielokrotnie powielona i zyskuje zdolność do społecznej cyrkulacji. Sprawia to, że często autonomizuje się od swojego źródłowego kontekstu i zaczyna funkcjonować na zasadach odrębnego obiektu.

Okładka tygodnika opinii jest zbudowana również na relacji zdjęcia z tekstem, a dokładniej — zdjęcie uzupełnia tekstowy nagłówek, który je komentuje, objaśnia bądź nadaje mu znaczenie. Podpis towarzyszący zdjęciu niedźwiedzia polarnego na okładce tygodnika „Time” brzmiał: „Martw się. Bądź mocno zaniepokojony”. W tym przypadku wywołanie emocjonalnej reakcji miało być osiągnięte za pomocą bezpośredniego — posługującego się formą perswazyjnej dydaktyki — pierwszoosobowego apelu do odbiorcy, którego wzywał do poczucia etycznego obowiązku. Okładka magazynu „Time” w o wiele większym stopniu niż *Niewygodna prawda* wykreowała ramę afektywnej reakcji, w której osobista troska jednostki ściśle powiązana jest z poczuciem lęku przed zagrożeniem. Następstwem odwołania się przede wszystkim do lękowych emocji było podkreślanie wyłącznie indywidualnej odpowiedzialności i przez to pomijanie kwestii wskazania winnych za doprowadzenie do obecnego stanu oraz milczenie o możliwych rozwiązaniach problemu. W czym można widzieć raczej kontynuację ekologicznej moralistyki rozwijanej od drugiej połowy XX wieku niż wytworzenie się zupełnie nowego sposobu opisywania problemów klimatycznych.

Sceny z życia rodzinnego

To jednak nie film dokumentalny, lecz fotografia stała się medium, w którym rozwinęło się powiązanie reprezentacji niedźwiedzi polarnych ze zmianą klimatu. Kolejne profesjonalne sesje fotograficzne dla magazynów przyrodniczych i popularnonaukowych wykształciły dobrze rozpoznawalny kanon wariantywnych obrazów, które można nazwać, za *Abym Warburgiem*, „figurami patosu” (Warburg 2010) dziejącej się katastrofy klimatycznej: niedźwiedź polarny dryfujący na topniejącej krze, snujący się po jałowym brzegu, siedzący bezradnie ze spuszczoną głową, o anemicznym ciele z pociemniałym futrem.

Dorothea Born w rozległej analizie materiałów wizualnych z „National Geographic Magazine”, najpoczytniejszego amerykańskiego czasopisma popularnonaukowego, podjęła próbę odtworzenia dynamiki procesu ukształtowania się powiązania reprezentacji niedźwiedzi polarnych i zmiany klimatu. Jej frekwencyjna analiza wszystkich zdjęć wykorzystanych w „National Geographic” w artykułach o zmianie klimatu pomiędzy 1992 a 2012 rokiem potwierdziła, że niedźwiedzie polarne były zwierzętami najczęściej wykorzystywanymi do ilustrowania tej tematyki. Badaczka wymienia trzy etapy kształtowania się reprezentacji niedźwiedzia polarnego w relacji do problematyki klimatycznej, które nazywa „procesem ikonizacji” (Born 2019: 650); są to: antropomorfizacja niedźwiedzia, niedźwiedź w kontekście i niedźwiedź w niebezpieczeństwie. Zaproponowany przez nią podział jest przede wszystkim uporządkowaniem na czas „przed” i „po” powiązaniu ze zmianą klimatu, który został uszczegółowiony o konkretne podtypy. Born zajmuje się wyłącznie analizą fotografii publikowanych w National Geographic autorstwa dwóch fotografów Norberta Rosinga i Paula Nicklena. Takie zawężenie pola badawczego można by uznać za pewną słabość. Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę, że w kolejnych latach nastąpił rozwój mediów internetowych, a co za tym idzie — do ilustrowania artykułów zaczęto wykorzystywać zdjęcia z gotowych

banków zdjęć, to możemy uznać, że właśnie fotografia najczęściej pojawiała się w kontekście artykułów informujących o zmianie klimatu.

Pierwsza wyróżniona przez Born faza — „antropomorfizacja niedźwiedzia” — zgodnie z jej nazwą polegała na nadaniu ludzkich cech niedźwiedziowi polarnemu. Jej ramy czasowe są bardzo szerokie — obejmują okres przed dyskusją o zmianie klimatu, chociaż głównie skupiają się na początku XXI wieku. Proces „antropomorfizacji” niedźwiedzi na fotografiach definiowany jest tutaj dwojako: behawioralnie — niedźwiedzie polarne „wydają się «niemal ludzkie» w okazywaniu emocji” (Born 2019: 655), jak i poprzez mimetyzm społeczny — naśladowanie ludzkich grupowych zachowań. Ważnym kontekstem dla rozwoju tego typu przedstawień są przemiany, które zaszły w tym czasie w psychologii (zwłaszcza rozwój nauk kognitywistycznych), przedefiniowały one czy wręcz zatarły jednoznaczne różnice pomiędzy człowiekiem i zwierzęciem.

W szczegółowej analizie zdjęć z okresu „antropomorfizacji niedźwiedzia” widać, że są one skupione tyłż na codzienności niedźwiedzi polarnych, co na ich codziennym życiu rodzinnym, zaś ich bohaterem zbiorowym jest nuklearna rodzina. Na reprezentatywnej dla tego okresu sesji zdjęciowej Norberta Rosinga, autora słynnej serii fotografii *Bear Beginnings: New Life on the Ice* (Rosing 2000), udokumentowane zostały przede wszystkim sceny z dziecięcych zabaw małych niedźwiedzi, chwile macierzyńskiej czułości i opieki wychowawczej. Zupełnie znikają w tej sesji momenty wzajemnej agresji pomiędzy niedźwiedziami, obrazy polowania i poszukiwania pożywienia czy sytuacje spotkań z ludźmi.

Zdaniem Born sposób reprezentacji niedźwiedzi polarnych z etapu „antropomorfizacji” nie miał jeszcze istotnego związku z tematyką zmiany klimatu. Twierdzi ona, że ich wartością było jednak to, że odbiły się „emocjonalnym echem” wśród widzów i umożliwiły im „identyfikację z niedźwiedziem polarnym poprzez ich upodobnienie do ludzi” (Born 2019: 655). Na pewno nie da się zaprzeczyć, że regularna obecność takich reprezentacji miała wpływ na późniejszy odbiór w kontekście tematyki klimatycznej, jednak niepokojące w argumentacji Born jest uogólniające odwołanie się do bliżej niesprecyzowanej ludzkości. Należy te twierdzenia skonfrontować z pracą *Wildlife Films* Dereka Bouse’a, w której autor przestrzegał przed tendencją dokumentu przyrodniczego do „«znajdowania» w naturze przykładów dominacji rodziny nuklearnej lub wartości ciężkiej pracy, przedsiębiorczości i odroczonej gratyfikacji” (Bouse 2000: 18). Innymi słowy, ten gatunek filmowy miałby silną zdolność do utwierdzania normatywności ludzkich zachowań poprzez prezentowanie ich znaturalizowanych wzorców w świecie przyrody.

Gdy potraktujemy zdjęcia z życia rodzinnego z podejrzliwością postulowaną przez Bouse’a, a więc spróbujemy osadzić je w społecznym konkretnie, to zauważymy, że jest to konwencja typowa dla amatorskiej fotografii domowej. Przez analogię można argumentować, że fotograf wchodzi tutaj w rolę członka niedźwiedziej rodziny i rejestruje jej intymność. Taki zabieg przynależy do szerszej tendencji w dokumencie przyrodniczym od lat 80. XX wieku, który wtedy zaczął ewoluować w stronę podkreślenia więzi emocjonalnych między zwierzętami. W analizie tych zdjęć o krok dalej idą Anita Lam i Matthew Tegelberg, którzy sugerują, że w poszukiwaniu ich gatunkowego źródła należy wręcz sięgnąć aż do XIX-wiecznej tradycji portretu rodzinnego. Rozwijają oni historyczny argument, że portret rodzinny zyskał wówczas popularność wśród burżuazji, bo był podtypem portretu osobistego, który miał funkcję prezentacji „mieszkańskiego ja” (Lam i Tegelberg 2020: 122). Z czego wyprowadzają wniosek, że przedstawianie obecnie rodziny niedźwiedziej za pomocą tego gatunku służy

wyposażeniu zwierząt w instancje osobowości. Pozwala to osadzić proces antropomorfizacji niedźwiedzi polarnych w konkretnych formach społecznych i pokazuje, że nadawanie im cech ludzkich jest powiązane z przypisaniem do określonych typów podmiotowości.

Twierdzenie Lam i Tegelberga o wyposażeniu w „ja” niedźwiedzi jest przydatne do analizy relacji pomiędzy jego reprezentacjami a procesem stawania się bohaterem popkultury. W pewnym momencie plotkarskie media zaczęły traktować zwierzęta jak celebrytów i regularnie dostarczały ciekawostek z ich życia. Najślynniejszą taką historią była kariera medialna niedźwiedzia Knuta z berlińskiego ZOO, który już od momentu narodzin stał się globalnie rozpoznawalną postacią (Engelhard 2017: 19–29). Na przykładzie Knuta widać, że proces antropomorfizacji wiązał się również ze szczególnym uwzględnieniem dzieciństwa. „Wynalezienie” dzieciństwa niedźwiedzi polarnych miało jednak miejsce wcześniej, już w czasach powojennych. To wtedy weszła do masowej produkcji przytulanka — pluszowy miś, która stała się jedną z najpopularniejszych zabawek w kulturze amerykańskiej. Sianne Ngai nazywa pluszowego misia „wzorcowym słodkim przedmiotem” (Ngai 2017) i uznaje go za wcielenie estetyki rozczulającej słodyczy (*cuteness*), której siłą jest zamierzone uwydatnienie bezradności i bezbronności obiektu. W rozwinięciu kategorii „rozczulającej słodyczy” Ngai skupia uwagę również na historycznej przemianie materiałów wykorzystywanych do produkcji zabawek. Dostrzega ona związek pomiędzy upowszechnieniem się miękkich materiałów w przemyśle zabawkarskim i pojawieniem się nowych koncepcji dzieciństwa opartych na wiedzy psychologicznej o postępującej dziecięcej agresji. Jej zdaniem wykorzystanie pluszu miało więc za cel „uodpornienie zabawek na lata użyć i nadużyć” (Ngai 2017) przez postrzegane jako coraz agresywniejsze dzieci. Te rozważania uzupełnia o polityczno-społeczny wniosek, że „właściwie trudno się dziwić, że estetyka niepozorności, bezbronności, bezradności i zniekształcenia rozkwitała powoli w przemysłach kulturowych państwa tak wpatzonego w obrazy własnej wielkości, męskości, zdrowia i siły” (Ngai 2017). Argumentacja Ngai staje się szczególnie interesująca dla problematyki zmiany klimatu, gdy w miejsce zmieniającej się koncepcji dzieciństwa podstawimy zmieniającą się koncepcję ludzkości wraz z przyrostem wiedzy o jej destrukcyjnym wpływie na planetę. Przez analogię możemy stwierdzić, że niedźwiedzie polarne w relacji do zmiany klimatu funkcjonują w bliźniaczym schemacie przeciwieństw — agresji i bezbronności. Im więcej wiemy o niszczyielskich skutkach działań ludzkości, tym za przedmiot wspólnej troski obieramy sobie możliwe bezbronny obiekt.

Wykorzystanie estetyki rozczulającej słodyczy w kontekście klimatycznym skłania też, by zapytać o to, czy reprezentacje niedźwiedzi polarnych nie są w pierwszej kolejności obrazami skierowanymi do dzieci. Na co dowodem może być popularność tego motywu w książkach o klimacie dla najmłodszych. W tym sensie jego rozczulająca słodycz miałaby ważną rolę we wczesnym procesie edukacyjnym, a niedźwiedź polarny byłby elementem wspólnej pamięci pierwszego kontaktu z wiedzą o zmianie klimatu.

Niedźwiedź w kontekście — niedźwiedź w niebezpieczeństwie

Następną fazę reprezentacji wizualnej niedźwiedzia polarnego Born nazywa „niedźwiedziem w kontekście” i uznaje ją za „właściwe stadium procesu ikonizacji” (2019: 655). Wyłania się ona wraz z uznaniem w debacie medialnej za niedyskutowalny fakt i upowszechnieniem się wiedzy o naukowym konsensusie dotyczącym antropogenicznych przyczyn zmiany klimatu. W debacie publicznej pojawiła się wtedy potrzeba dostarczenia przykładów tragicznych zdarzeń, które są wywoływane przez globalne ocieplenie planety. W mediach zaczęto posługiwać

się zapożyczoną z naukowych raportów frazą „progów krytycznych” (*tipping point*) (van der Hel, Hellsten i Steen 2018), których przekroczenie miało wywołać nieodwracalne zmiany dla danego miejsca. W centrum uwagi publiczności znalazła się więc topniejąca Arktyka, co było kolejną odsłoną długiego procesu traktowania jej jako peryferii o wyjątkowym znaczeniu. Tak jak kiedyś miała ona status ostatniego nietkniętego ludzką cywilizacją kontynentu, potem stała się miejscem do prowadzenia badań wyjaśniających globalne zjawiska, teraz została najważniejszym punktem dyskusji o katastrofie klimatycznej.

Najważniejszą zmianą w tym sposobie reprezentacji niedźwiedzi polarnych było usytuowanie ich w arktycznym krajobrazie — stąd też nazwa tej fazy: „niedźwiedź w kontekście”. Wiązało się to ze zmianami na poziomie języka fotografii: wpisanie niedźwiedzi w krajobraz zostało oddane za pomocą zdjęć wykonanych z helikoptera i użyciem w nich szerokich planów. Tak, żeby niedźwiedź był widoczny na tle ulegającego degradacji krajobrazu Arktyki. Wykorzystano w nich też efekt skali: niedźwiedzie umieszczone w ogromnym białym krajobrazie stały się małymi punktami, co wzmacniało wrażenie ich kruchości. W rekonstrukcji intencji stojących za tym zabiegiem należy zauważyć, że taki sposób przedstawienia podkreśla, że są one immanentną częścią ekosystemu Arktyki, a przez to współdzielą ze swoim siedliskiem zagrożenie konsekwencjami zmiany klimatu. Tak rozumiane powiązanie pomiędzy niedźwiedziami polarnymi a Arktyką odwoływało się do holistycznej koncepcji biosfery pojmowanej jako ściśle zależnej od siebie całości, w której zaburzenie funkcjonowania jednego z elementów stwarza zagrożenie dla wszystkich pozostałych. Tego rodzaju koncepcja biosfery nie znosi jednak hierarchicznego wartościowania zamieszkujących ją bytów. Nie sprawia, że znika podział na głównego aktora i kulisy. Stąd podtypem uszczegóławiającym etap „niedźwiedź w kontekście” jest „niedźwiedź w niebezpieczeństwie”, który jest zagrożony przez zdegradowane arktyczne środowisko. W analizie fazy „niedźwiedź w niebezpieczeństwie” Born odnosi się do sesji fotograficznych Paula Nicklena (Born 2019: 656–657). Na jego fotografiach najczęściej pojawiają się wygłodniałe niedźwiedzie o anemicznym ciele, jak również dryfujące na krze lodowej czy wędrujące w poszukiwaniu pożywienia wzdłuż wybrzeża. Ważną rolę odgrywają na tych zdjęciach towarzyszące im podpisy, które bardzo precyzyjnie diagnozują przyczynę zaistniałego stanu. Należałoby wręcz rozważyć, czy to właśnie nie podpis ma tutaj kluczową rolę, bo posiada on status naukowego autorytetu, dla którego zdjęcia są tylko ilustracją.

Często uznaje się, że celem tych fotografii było zaalarmowanie globalnej publiczności o niebezpieczeństwie, w którym znalazły się niedźwiedzie polarne, a więc również o tym, że konsekwencje zmiany klimatu zachodzą już teraz i należy im pilnie przeciwdziałać⁴. Użycie do tego celu zdjęć spotkało się więc z zarzutami cyklicznie powracającymi w kontekście fotografii cierpienia, która jest oskarżana o nieskuteczność w mobilizowaniu do działania politycznego z powodu odległości pomiędzy widzem a ofiarą. W myśl tej krytyki w odniesieniu do globalnego wymiaru zmiany klimatu widz, który ogląda nawet drastyczne zdjęcia, z powodu bezpiecznego dystansu do przedstawionych na nich zdarzeń nie jest zdolny do wytworzenia trwałego przekonania o ich związku z potencjalnym zagrożeniem dla własnego otoczenia. W szczegółowej literaturze poświęconej problemowi dystansu wobec niebezpieczeństwa mówi się o „optyzmizmie przestrzennym” (Tvinnereim i in. 2020), a więc psychicznej

⁴ Interesujący przykład odwrócenia tej perspektywy odnajdujemy w zakończeniu filmu *Snowpiercer* (2009) reż. Bong Joon Ho, w którym to niedźwiedź polarny patrzy na moment wyginięcia gatunku ludzkiego.

tendencji do postrzegania zmiany klimatu za mniej zagrażającej naszemu otoczeniu niż środowiska ludzi żyjących w odległych lokalizacjach.

Trudno rozstrzygać o jednoznacznej zasadności takiej krytyki; analizy konkretnych postaw społecznych faktycznie wskazują, że większą zdolność zaangażowania jednostek ma zwrócenie uwagi na zagrożenia dla ich lokalności (Tvinnereim i in. 2020). Z całą pewnością jednak rola interwencyjna tych obrazów nie wyczerpuje ich wszystkich funkcji. Z faktu, że były one skierowane do zachodniej publiczności, możemy wyprowadzić również inny wniosek: zamiast traktować je wyłącznie jako dokumentalne świadectwa, da się w nich również dojrzeć rodzaj pedagogicznej przestrogi. W tym celu należy odczytać fazę „niedźwiedź w niebezpieczeństwie” przez pryzmat popadającej w ruinę Arktyki. Pozwala to za Brianem Dillonem uznać ruiny za sposób wyobrażenia sobie alternatywnej przyszłości i zapytać o ich „etyczne możliwości”. Jak pisze badacz: „Ruina przenosi nas w czasie, przepowiada nam przyszłość, w której nasza teraźniejszość popadnie w takie samo zniszczenie” (Dillon 2011: 11). Niedźwiedź w kontekście ruin byłby ćwiczeniem w widzeniu, które za cel stawia sobie rozwinięcie spojrzenia uwrażliwionego na kruchość otoczenia i postawienie pod znakiem zapytania trwałości kondycji bytów przyrodniczych. Zapowiadałoby ono zatem postępującą prekaryzację życia na Ziemi, które niebawem będzie naznaczone niespotykanymi dotąd radykalnymi zmianami. Odczytanie zorientowane na rozwijanie etyki wrażliwości wysuwa na pierwszy plan afekty związane z utratą czy też żalobą i zamiast wezwania do wykazania się bohaterską odwagą, ma skłaniać do rozpoznania ograniczenia własnego sprawstwa w obliczu katastrofy klimatycznej.

Idealna ofiara zbrodni klimatycznej

Proponowane przez Born odczytanie jest jednak wyłącznie analizą zmieniających się form reprezentacji niedźwiedzia polarnego. Nie wyjaśnia więc ich roli w szerszej narracji dotyczącej zmiany klimatu ani nie analizuje języka samego medium. Innym tropem podążają Anita Lam i Matthew Tegelberg (2020: 107–143), którzy skupiają się na wiktyimizacyjnym wymiarze reprezentacji niedźwiedzia polarnego. Starają się pokazać, że jest on przedstawiany w sposób analogiczny do ludzkich ofiar przestępstw. W konsekwencji ich celem jest wskazanie na podobieństwa estetyczne pomiędzy zdjęciami niedźwiedzia a policyjną dokumentacją miejsc zbrodni. W związku z tym badacze sięgają po narzędzia analityczne oferowane przez zieloną kryminologię (Lam, Tegelberg 2020), co dostarcza im języka do opisu zbrodni klimatycznej. Zwracają uwagę, że niedźwiedziom polarnym przypisano cechy właściwe stereotypowej „idealnej ofiary” przestępstw, której wzorcem jest biała kobieta z klasy średniej: niewinność i czystość. Na podobieństwo w sposobie przedstawiania niedźwiedzi polarnych do „idealnej ofiary” wskazywał już wcześniej Finis Dunaway: umieścił je w szerszej tradycji prezentowania zwierząt pod postacią „archetypowych ofiar” wycieków paliw kopalnych i wywoływanych przez nie lokalnych katastrof środowiskowych (Dunaway 2015: 300). W szczegółowym wyliczeniu przywołuje on dwa historyczne przykłady: poplamionego ropą młodego lwa morskiego podczas wycieku w pobliżu Santa Barbara w 1969 roku i martwą wydrę morską leżącą na wybrzeżu Alaski w 1989 roku. Te tragiczne zdarzenia były jednak przede wszystkim uznawane za nieumyślne incydenty, które wynikały z zaniedbań bądź jednostkowego błędu. Sytuacja niedźwiedzia polarnego wymaga odmiennego podejścia — przekroczenia wizji przypadkowej katastrofy, bo jest ona efektem skumulowanych procesów.

Lam i Tegelberg sugerują, że należy wyodrębnić trzeci sposób przedstawienia niedźwiedzia polarnego w relacji do zmian klimatu, który tytułują: „chory niedźwiedź”. Tym, co pozwala wyróżnić go ze wszystkich poprzednich, jest nie tyle jego osobna treść, a przyjęte przez autorów kryteria analizy. Sugerują oni, że należy skupić się na wyglądzie ciała niedźwiedzia polarnego, które traktują jako przestrzeń zapisu zbrodni klimatycznej. Uznają, że ciało niedźwiedzia jest czymś w rodzaju idealnego ekranu, na którym można realnie zobaczyć efekty przemocy klimatycznej. Taki zabieg uzasadniają problemem z ujęciem w formie reprezentacji rozciągniętego w długiej perspektywie czasowej procesu pojawiania się skutków zmiany klimatu. Jej nieuchwytność można wręcz porównać w języku kryminalistyki do „wielkiego, złego przestępcy”, który pozostawia po sobie wyłącznie ślady (Lam i Tegelberg 2020: 114). Fotografia niedźwiedzia polarnego, który cierpi z powodu skutków zmiany klimatu, przedstawiałaby — podobnie do zdjęć z miejsc zbrodni — ranne ciało ofiary i ślady nieobecnego przestępcy (Lam i Tegelberg 2020: 114).

Na ciele niedźwiedzia polarnego znajdują się dwie główne oznaki skrzywdzenia przez zmianę klimatu: zmiana koloru futra i drastyczny spadek masy ciała. Badacze stawiają tezę, że futro niedźwiedzi polarnych na zdjęciach przedstawiających je jako ofiarę katastrofy klimatycznej ma zazwyczaj żółtawy lub brązowy odcień, co zaburza nawyki poznawcze widzów, którzy są przyzwyczajeni do oglądania go w nieskazitelnie białym kolorze. Gdy więc ma ono barwę inną niż biała, jest uznawane za anomalię i przez to postrzegane za oznakę choroby. Zdaniem autorów ten efekt odbiorczy wzmacnia utrwalone przypisanie symboliki choroby do koloru żółtego, czego przykładem jest przymiotnik „ziemisty” (Lam i Tegelberg 2020: 143). „Biel” futra niedźwiedzi polarnych jest jednak problematyczną kwestią, a przez to łatwo wprowadzającą w błąd. W rzeczywistości ich futro jest pozbawione pigmentu barwnego, a więc należałoby je raczej nazwać przezroczystym. Co więcej, niedźwiedzie polarne rodzą się „białe”, ale w miarę starzenia się ich futro ciemnieje i żółknie. Ich sierść przechodzi też sezonowe przemiany — najbielsza jest zimą, a im dłuższy czas spędzają one na lądzie, tym stają się brudniejsza. Po uwzględnieniu tej wiedzy diagnozowanie choroby tylko na podstawie samego koloru futra okazuje się wątpliwym uproszczeniem, jednak niezwykle atrakcyjnym wizualnie. Nie dziwi więc rozpowszechnienie tego motywu w treściach informujących o zachodzących skutkach zmiany klimatu, bo zaniepokojenie z nimi związane oparte jest właśnie na zidentyfikowaniu alarmującej różnicy bądź odstępstwa od stanu normalnego.

Drugą oznaką, która ma charakter dowodu zbrodni, jest przedstawianie wyniszczonego ciała niedźwiedzia polarnego. Obrazuje się ją w formie dokumentowania kolejnych stadiów cierpienia z powodu głodu, który powoduje zanikanie zapasów tłuszczu, pojawianie się wystających kości i coraz rzadszą sierść. Choroba jest tu zatem narzędziem analitycznym, które pozwala zobaczyć poprzez zapośredniczenie, jak siły z odmiennych skal (globalne emisje CO₂, wszelka ludzka działalność je powodująca) kumulują się w postaci zauważalnych efektów w poszczególnych ciałach (zob. Houser 2014). Skupienie na postępującej degradacji ciała niedźwiedzi polarnych pozwala w innym świetle zobaczyć twierdzenie, że są one cieleśną mediacją problematyki zmiany klimatu. Ich cierpiące ciała okazują się częścią wspólnej międzygatunkowej kondycji podmiotu, którą Butler (2011) nazwała „podatnością na zranienie”. W tym sensie reprezentacje niedźwiedzia polarnego byłyby możliwie pokrewnym człowiekowi ucieleśnionym doświadczeniem katastrofy klimatycznej, co pokazuje, że ludzkie zdolności współczucia są nie tyle zawężone antropocentrycznie, co korporalnie do żywej formy cielesnej.

Historia zagrożenia — i jego medialnych relacji — niedźwiedzi polarnych przez kryzys klimatyczny pozostaje niedomknięta, a jej kolejne etapy będą dopisywane wraz z podnoszeniem się temperatury w Arktyce. Prześledzenie kolejnych faz kształtowania się związków tego gatunku i zmiany klimatu pozwala na uhistorycznienie całego procesu. Uwydatnia to, że język wykorzystywany do przedstawiania skutków katastrofy klimatycznej nie tyle musiał wykształcić się od podstaw, ile stanowił spłot wcześniejszych sposobów prezentowania zagrożeń dla natury, rozwiniętych na gruncie etyki środowiskowej. W tym przypadku — ochrony zanikającej dzikiej przyrody i zaniepokojenia wymieraniem gatunków. Istotną rolę odegrało funkcjonowanie niedźwiedzi polarnych jako gatunku zagrożonego przez nadmierne polowania i następnie płynne przejście do walki o ochronę ich siedlisk przed planami wydobycia surowców.

Samo umieszczenie niedźwiedzi polarnych w centrum dyskusji o zmianie klimatu było pochodną logiki „progów krytycznych”, a więc w pierwszej kolejności szczególnego skupienia uwagi nad zagrożeniami dla Arktyki. Ich zdjęcia często wykorzystywano jako dowód na postępowanie globalnego ocieplenia. Zaczęto nadawać im podtytuł: „oto jak wygląda zmiana klimatu” (zob. Gibbens 2017). Z tych powodów przedstawienia niedźwiedzia polarnego stały się wręcz synonimem problematyki klimatycznej. Sprawilo to, że spełniają one rolę obiegowego obiektu krytyki w dyskusjach o słabości komunikacji tej tematyki. Wśród takich głosów trafne wydaje się podkreślenie, że w przypadku tych reprezentacji mamy do czynienia z zachwianiem proporcji, jak zauważa Leanne Clare, menedżerka komunikacji *World Wide Fund for Nature*: „Kiedy symbol staje się ważniejszy niż sam region, to ludzie przestają sobie zdawać sprawę, że niedźwiedź polarny jest tylko częścią całej różnorodnej sieci życia w Arktyce, co może stać się niemal barierą” (Breum 2018). Uwagi Clare uwidaczniają, że w krytykach reprezentacji niedźwiedzi polarnych nie powinno chodzić o całkowite porzucenie ich wykorzystywania, ani tym bardziej o umniejszanie trosce o los zwierząt, a umiejętność pomyślenia miejsca tego gatunku w wielogatunkowej wspólnotce regionu. Krytyka tych obrazów jest przypomnieniem, że w projektach sprawiedliwości klimatycznej dla regionu, wypracowywanych w ciągłym negocjowaniu często sprzecznych interesów poszczególnych aktorów, należy mieć również świadomość ich odmiennej pozycji medialnej.

Bibliografia

- Archibald Kristoffer (2015), *From fierce to adorable: Representations of polar bears in the popular imagination*, „American Review of Canadian Studies”, nr 45(3).
- Berger John (2005), *Po cóż patrzeć na zwierzęta?* [w:] Berger J., *O patrzeniu*, Fundacja Aletheia, Warszawa.
- Born Dorothea (2019), *Bearing Witness? Polar Bears as Icons for Climate Change Communication in National Geographic*, „Environmental Communication”, nr 5(13).
- Bousé Derek (2000), *Wildlife Films*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia.
- Breum Martin (2018), *Arctic warming alert moves on from polar bear symbol*, euobserver.com/environment/143140 [dostęp: 19.06.2021].
- Butler Judith (2011), *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?*, przeł. A. Czarnacka, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa.
- Corner Adam, Webster Robin, Teriete Christian (2016), *Climate Visuals. Seven principles for visual climate change communication (based on international social research)*, Climate Outreach, Oxford, climatevisuals.org/sites/default/files/2018-03/Climate-Visuals-Report-Seven-principles-for-visual-climate-change-communication.pdf [dostęp: 7.06.2021].
- Dillon Brian (2011), *Introduction: A Short History of Decay* [w:] *Ruins: Documents of Contemporary Art*, red. Brian Dillon, Whitechapel Gallery, MIT Press, London, Cambridge.
- Doyle Julie (2011), *Harradine David, Manifesto for producing artwork on climate change*, arts.brighton.ac.uk/projects/here-today-moving-images-of-climate-change/manifesto [dostęp: 10.03.2021].
- Dunaway Finis (2006), *Review: Reframing the Last Frontier: Subhankar Banerjee and the Visual Politics of the Arctic National Wildlife Refuge*, „American Quarterly”, nr 1/58.
- Dunaway Finis (2015), *Seeing Green: The Use and Abuse of American Environmental Images*, University of Chicago Press, Chicago.
- Engelhard Michael (2017), *Ice Bear: The Cultural History of an Arctic Icon*, University of Washington Press, Seattle and London.
- Gibbens Sarah (2017), *Your Questions About Our Starving Polar Bear Video Answered*, www.nationalgeographic.com/science/article/starving-polar-bear-video-climate-change-spd [dostęp: 19.06.2021].
- Hansen Andreas, Machin David (2013), *Researching visual environmental communication*, „Environmental Communication”, nr 7(2).
- Heise Ursula K. (2016), *Imagining Extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species*, University of Chicago Press, Chicago–London.
- Houser Heather (2014), *Ecosickness in Contemporary U.S. Fiction: Environment and Affect*, Columbia UP, New York.
- Huggan Graham (2016), *Never-ending stories, ending narratives: Polar bears, climate change populism, and the recent history of British nature documentary film* [w:] *Affect, space and animals*, red. Nyman J., Schuurman N., Taylor and Francis, New York.
- Lam Anita, Tegelberg Matthew (2020), *#Sickbear: Photographing Polar Bears as Ideal Non-human Victims* [w:] *Criminal Anthroposcenes — Media and Crime in the Vanishing Arctic*, red. Lam A., Tegelberg M., Palgrave Macmillan, London.

-
- Ngai Sianne (2017), *Cuteness, czyli rozczulająca słodycz*, przeł. A. Warso, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, nr 19, www.pismowidok.org/pl/archiwum/2017/19-obrazy-dla-dzieci/cuteness-czyli-rozczulajaca-slodycz [dostęp: 10.03.2021].
- O'Neill Saffron J., Hulme Mike (2009), *An iconic approach for representing climate change*, „Global Environmental Change”, nr 19(4).
- Oreskes Naomi, Conway Erik M. (2018), *Upadek cywilizacji zachodniej. Spojrzenie z przyszłości*, przeł. E. Bińczyk, J. Gużyński, K. Tarkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Owen Megan A., Swaisgood Roland R. (2008), *On thin ice: Climate change and the future of polar bears*, „Biodiversity”, nr 9(3–4).
- Rosing Norbert (2000), *Bear Beginnings: New Life on the Ice*, „National Geographic”, nr 12.
- Sturgeon Noël (2010), *Penguin family values: the nature of planetary environmental reproductive justice* [w:] *Queer Ecologies: Sex, Nature, Politics, Desire*, red. Erickson B., Sandilands C., Indiana UP, Bloomington.
- Tollmann Vera (2014), *The Uncanny Polar Bear: Activists Visually Attack an Overly Emotionalized Image Clone* [w:] *Image Politics of Climate Change: Visualizations, Imaginations, Documentations*, red. Schneider B., Nocke T., transcript, Bielefeld.
- Tvinnereim Endre, Lægreid Ole Martin, Liu Xiaozhi, Shaw Daigee, Borick Christopher, Lachapelle Erick (2020), *Climate change risk perceptions and the problem of scale: evidence from cross-national survey experiments*, „Environmental Politics”, nr 7/29.
- van der Hel Sandra, Hellsten Iina, Steen Gerard (2018), *Tipping Points and Climate Change: Metaphor Between Science and the Media*, „Environmental Communication”, nr 5/12, s. 605–620.
- Warburg Aby (2010), *Dürer a antyk w Italii* [w:] Warburg A., *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przeł. R. Kasperowicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
-