

AGNIESZKA KARPIEL

CZARNOBYLSKA OPOWIEŚĆ

KATASTROFICZNY MIT ZAPISANY W FOTOGRAFII

AGNIESZKA KARPIEL

Magister kulturoznawstwa, doktorantka w Szkole Doktorskiej Uniwersytetu Śląskiego w Instytucie Nauk o Kulturze. Zajmuje się antropologicznymi badaniami praktyk turystycznych, a także antropologią wizualną. Przygotowuje rozprawę doktorską *Przewodnicy, stalkerzy, mediatorzy w Czarnobylskiej Strefie Wykluczenia*. ORCID: 0000-0003-1777-2915.

Katastrofa w Czarnobylskiej Elektrowni Jądrowej miała miejsce 34 lata temu, ale zdarzenie to jest coraz silniej obecne w dyskursie społecznym. Pojawiają się kolejne reportaże, gry, produkcje filmowe, amatorskie dokumenty, seriale, a także ogromna liczba relacji turystycznych. Czarnobyl pozostaje jednym z głównych miejsc na katastroficznej mapie współczesnego świata i bez wątpienia obszarem, na którym cały czas rozwija się ruch turystyczny skupiony wokół doświadczenia świata pokatastroficznego. Liczba osób chętnych do jego odwiedzenia stale rośnie i wydaje się, że współczesność nie chce zatrzeć śladów po nuklearnej katastrofie, lecz stale czerpie z niej nowe inspiracje i nadaje jej kolejne znaczenia.

Konrad Wojnowski określa katastrofę jako moment rozbicia zastanego porządku:

Sprawcze działanie katastrof dokonuje się poprzez zakłócenia i zniszczenia. Katastrofy wprowadzają zamęt, wytrącają z równowagi, dezorganizują porządek ludzkiej egzystencji, wymuszając nierzadko przewartościowanie obowiązującej wiedzy o świecie i zmianę kursu rozwoju cywilizacyjnego; zawsze sygnalizują przy tym koniec pewnego świata, a w tym samym czasie stymulują narodziny nowego¹.

1 K. Wojnowski, *Pożyteczne katastrofy*, Universitas, Kraków 2016, s. 10.

Katastrofa, do jakiej doszło w Czarnobylskiej Elektrowni Atomowej w 1986 roku, ustanowiła niejako nowy porządek świata, zarówno w przestrzeni politycznej, jak i kulturowej. Wybuch w elektrowni dał początek globalnym rozważaniom nad bezpieczeństwem pozyskiwania energii ze źródeł atomowych, a także nad funkcjonowaniem przemysłu atomowego w jego obecnej formie. Jednocześnie utworzona po katastrofie Czarnobylska Strefa Wykluczenia przez lata była terenem zamkniętym, pewnego rodzaju radioaktywnym skansenem, a z czasem zyskała status mitycznej przestrzeni, która wraz z rozwijającym się rynkiem turystyki ekstremalnej zyskuje na popularności i przyciąga rzesze turystów. W przestrzeni tej możemy obserwować rozwój takich gałęzi turystyki, jak *urbex*² czy *dark tourism*³. Obie formy doczekały się już opracowań naukowych i warto w tym miejscu wspomnieć chociażby o pracy Magdaleny Banaszekiewicz, która analizuje obszar Czarnobylskiej Strefy Wykluczenia przez pryzmat kłopotliwego dziedzictwa: „Dla wielu osób fakt, że Zona jest odwiedzana przez turystów, jawi się jako kontrowersyjna zgoda na traktowanie przestrzeni cierpienia w kategoriach rozrywki, gdyż stosunek niemałej liczby turystów (przede wszystkim zagranicznych) do Zony będzie inny niż tych, którzy sami przeżyli katastrofę. Większość z nich nie należy do spadkobierców trudnej pamięci”⁴. Badaczka zwraca jednak uwagę, że: „większość turystów odwiedzających Strefę nie jest motywowana przede wszystkim zobaczeniem miejsca śmierci i cierpienia, lecz doświadczeniem czegoś «innego», ekscytującego i traktowanego raczej jako ekstremalna przygoda niż okazja do medytacji nad śmiercią i przemijaniem”⁵.

Władze Ukrainy w odpowiedzi na zwiększającą się liczbę turystów powołały w 2011 roku Departament ds. Wizyt, Delegacji i Wydarzeń, a także Państwową Agencję ds. Zarządzania Strefą Wykluczenia. Te dwa organy stale kontrolują ruch turystyczny i podają statystyki odwiedzin, dzięki czemu wiadomo, że w roku 2019 Zonę odwiedziło 124 tys. turystów⁶. Uwzględniając bliską mi antropologiczną perspektywę teoretyczną oraz przeprowadzone rekonesansowe badania terenowe⁷, będę chciała zastanowić się nad tym, jak możemy interpretować tak dużą popularność Czarnobylskiej Strefy Wykluczenia wśród turystów.

2 *Urbex* na gruncie polskim opisuje między innymi Małgorzata Nieszczerzewska, która w tekście *Urban exploration as an „interior tourism”* określa to zjawisko jako „eksplorację miejską, którą można zdefiniować jako praktykę mającą na celu ujawnienie, poprzez celową infiltrację środowiska miejskiego, obszarów zwykle ukrytych przed wzrokiem i zamkniętych na spotkanie. Odkrywczy nie kradną, nie niszczą, a nawet nie zostawiają za sobą *graffiti*” (M. Nieszczerzewska, *Urban exploration as an „interior tourism. Contemporary ruins behind the „Iron Curtain”*, [w:] *Anthropology of Tourism in Central and Eastern Europe*, red. S. Owsianowska, M. Banaszekiewicz, The Rowan and Littlefield Publishing, Lanham 2018. Tłum. S. Owsianowska, M. Banaszekiewicz).

3 Najważniejszym tekstem dotyczącym zjawiska określanego jako *dark tourism* pozostaje praca Malcolma Foley'a i Johna Lennona, którzy już w latach dziewięćdziesiątych XX wieku definiowali je jako działanie obejmujące prezentację rzeczywistych oraz odpowiednio przygotowanych („utowarowionych”) miejsc śmierci i ich konsumpcję przez odwiedzających, o czym wspomina Anna Ziębińska-Witek w tekście *Turystyka śmierci jako zjawisko kulturowe* (A. Ziębińska-Witek, *Turystyka śmierci jako zjawisko kulturowe*, „Teksty Drugie” 3/2012).

4 M. Banaszekiewicz, *Turystyka w miejscach kłopotliwego dziedzictwa*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2018, s. 83.

5 Tamże.

6 Zob. <https://licznikgeigera.pl/dwiescie-tysiecy-turystow/> (1 maja 2020). Na portalu Licznik Geigera można znaleźć najnowsze informacje na temat Zony.

7 Badania rekonesansowe mogłam zrealizować dzięki przyznanemu mi w 2019 roku grantowi rektora UŚ.

Moje badania skupią się wokół praktyk fotograficznych podejmowanych przez turystów, jednak nie sposób oddzielić fotografowania od refleksji nad miejscem, które jest polem fotograficznego działania. Celem poszukiwań turystów wydaje się chęć poznania miejsca dotkniętego mityczną czarnobylską katastrofą. Jego przedstawienia są bowiem często powielane w znanych im tekstach kultury⁸.

Analizując fotografie wykonane przez uczestników wyjazdu, które możemy wstępnie podzielić na dwie kategorie: przedstawiające krajobraz opuszczonego miasta Prypeć i skupione na detalach lub porzuconych przedmiotach⁹, odnosi się wrażenie, że Czarnobylska Strefa Wykluczenia jest rodzajem mitycznej opowieści o katastrofie, która wciąż fascynuje zachodnią kulturę, pomimo pojawiających się postulatów o konieczności odejścia od energii atomowej. Parafrazując wypowiedź Rolanda Barthes'a, można stwierdzić, że katastrofa jest słowem, które „odbezpiecza” wszystkie znane w kulturze Zachodu apokaliptyczne, katastroficzne narracje i pozwala im cały czas istnieć. Francuski filozof tak tłumaczy mit:

Mit jest słowem. [...] mitu nie określa przedmiot jego komunikatu, ale sposób jego wypowiedzenia [...], mit jest słowem wybranym przez historię; nie mógłby się wyłonić z samej „natury” rzeczy [...]. To słowo jest komunikatem. Może więc nie mieć w ogóle ustnego charakteru; może przybrać formy pisane albo formy przedstawienia: wypowiedź na piśmie, fotografia, film, reportaż, sport, widowiska, reklama – to wszystko może być nośnikiem mowy mitycznej¹⁰.

Badając teksty kultury mówiące o wydarzeniach z 26 kwietnia 1986 roku, ale także te opisujące kolejne lata po katastrofie, nie można nie dostrzec ich mitycznego charakteru. Katastrofa nuklearna jest przedstawiona jako konsekwencja ludzkiego snu o panowaniu nad najmniejszymi cząstkami, z których składa się świat. Atom jest w tych tekstach katalizatorem potęgi, ekscytacji, ciekawości, ale także lęku, poczucia zagrożenia i niemożliwości ujarznienia natury. Jest wcieleniem ludzkiego błędu, pychy i pewności siebie, a jednocześnie źródłem ekstremalnej rozrywki, pełnej adrenaliny. Idąc dalej za myślą Barthes'a, przypomnieć należy, że mit jest zawsze kradzieżą języka¹¹. Słowo „katastrofa” traci więc w przypadku Czarnobyli swój pierwotny sens i staje się reprezentacją nuklearnego mitu, który jest podtrzymywany przez kolejne interpretacje i odczytania; wyobrażenia turystyczna pochłania kolejne puste miejsca i niczego bardziej nie pragnie, niż wypełnić białe plamy na mapie.

8 W wypowiedziach uczestników wyjazdu wielokrotnie pojawiały się odwołania do gier komputerowych, filmów dokumentalnych i fabularnych, a także do ich bezpośrednich doświadczeń związanych z czasem urodzenia. Dwoje z moich rozmówców, urodzonych w 1986 roku, określiło siebie jako „dzieci Czarnobyli”. Zwiedzając poszczególne budynki, zwracali uwagę na analogiczne do swoich wspomnień wyposażenie przedszkoli i szkół czy też bardzo podobne place zabaw.

9 Szerszą analizę fotografii wykonywanych przez turystów na terenie CSW prezentuję w moim tekście *Wyprawa po trofeum. Podróże do Prypeci* (A. Karpień, *Wyprawa po trofeum. Podróże do Prypeci*, [w:] *Kulturowa historia podróżowania*, red. M. Pacukiewicz, A. Pisarek, J. Dziewit, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2020 [w druku]).

10 R. Barthes, *Mitologie*, Wydawnictwo „Aletheia”, Warszawa 2008, s. 246–247.

11 Tamże, s. 264.

Przestrzeń Prypeci jest, jak twierdzi Małgorzata Czapiga, „po-widokiem pustki”¹², przestrzenią, w której z całą mocą może pracować wyobraźnia:

*Po-widoki pustki silnie związane są z kategorią wizualności. Określone po-widoki są „ogłądane” i „czytane” [...]. Wizualność jest tu kwestią istotną, ponieważ w każdym analizowanym przypadku [jednym z nich jest właśnie Prypec – przyp. AK] pustka staje się konkretnym obrazem, łączącym się z pewnym wyobrażeniem o niej. Ujawnia się tutaj bardzo silny, dialogiczny potencjał kategorii pustki, która ma, jak się okazuje, szczególną moc zakorzeniań się w pamięci i jednoczesnego aktywnego dialogowania w momencie przypomnienia*¹³.

Tak rozumiana pustka zostaje wypełniona mityczną opowieścią o nuklearnej katastrofie, a to pozwala jej na nowo, w innym wymiarze, zaistnieć w wyobraźni. Prypec była realizacją mitu idealnego miasta, które powstało z potrzeby potwierdzenia wielkości ZSRR i ku chwale ówczesnego ustroju, a elektrownia atomowa urzeczywistniała marzenia o technologii, która sprzyja człowiekowi. To spełnienie prometejskiej misji bez poniesienia kary trwało aż do godziny 1.23, 26 kwietnia 1986 roku, kiedy przyjacielski atom stał się nośnikiem śmierci.

Swietłana Aleksijewicz tak pisze o atomie: „Atom wojenny to Hiroszima i Nagasaki, a pokojowy to żarówka w każdym domu. Nikt się jeszcze nie domyślał, że atom wojenny i pokojowy są bliźniakami [...]. Czarnobylem człowiek zamachnął się na wszystko, na cały świat boży, w którym poza nim żyją tysiące innych istot, zwierząt i roślin”¹⁴. Atomowy mit stoi na tych dwóch filarach – wojennym i pokojowym. Z jednej strony jest semantycznie ugruntowany w doświadczeniach wojny, staje się przyczynkiem niewyobrażalnej katastrofy, a z drugiej jest spełnieniem snu o potędze technologii. Wybuch, do którego doszło w Czarnobylskiej Elektrowni Jądrowej, nierozzerwalnie połączył ze sobą obie drogi interpretacji i wyznaczył szlaki, którymi podążają turyści odwiedzający CSW.

Małgorzata Czapiga pisze:

*To zupełnie inna sytuacja niż ta, która wiąże się z nudą dobrze rozpoznanego, może nawet zbyt dokładnie, własnego miasta, miasteczka, wsi – otoczenia, które przez powszednie obcowanie i przebywanie w nim zauważane bywa w coraz mniejszym stopniu. Choć to pozór jedynie – bo jednak w tych rutynowych krajobrazach znaleźć można punkty zahaczenia dla wspomnień, są w nich rozrzucone wsporniki pamięci, emocje przyczepione do budynków, okien, dachów, skwerów, pól. Nawet najmniejszy detal taką emocję może przechować i uruchomić w chwili, gdy spojrzenie wydobędzie go z niedostrzegalnej przez codzienne postrzeganie panoramy*¹⁵.

12 M. Czapiga, *Po-widoki pustki. O sposobach konceptualizowania pustki w kulturze współczesnej*, Universitas, Kraków 2017.

13 Tamże, s. 35–36.

14 S. Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*, tłum. J. Czech, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012, s. 34, 37.

15 M. Czapiga, *Po-widoki pustki...*, dz. cyt., s. 111.

Turystyczne doświadczenie Czarnobylskiej Strefy Wykluczenia jest budowane na potencjale mitycznej katastrofy i w oderwaniu od codzienności. Jednocześnie jest dialogiem z dobrze znanym światem, a możliwość poznania codziennego świata dotkniętego zniszczeniem, radioaktywnością i śmiercią staje się atrakcją. Prypeć może być odczytywany jako reprezentacja „świata na opak”, miejsca, w którym wszystko jest znane (bloki mieszkalne, szkoły, ulice, place zabaw), a jednocześnie zupełnie inne, bo pozbawione obecności człowieka. Jedna z uczestniczek wyjazdu podczas rozmowy podkreślała, że jej motywacją przy planowaniu wyjazdu do CSW była wyjątkowość wydarzenia z 26 kwietnia:

Czarnobylska katastrofa jest wyjątkowa, to mit założycielski atomowego nieszczęścia. To nie to samo co Hiroszima i Nagasaki, to coś więcej. To pierwszy moment, w którym człowiek mógł unicestwić siebie na skalę globalną. Od tego momentu świat podzieliliśmy na czas przed Czarnobyliem i po Czarnobyliu. To taki Wielki Wybuch, mit założycielski współczesności¹⁶.

Natomiast informator, który w marcu 2019 roku odwiedził CSW już po raz szósty, mówił:

Gdy przyjechałem pierwszy raz, to siedziałem przyklejony do szyby, nie umiałem się oderwać od tych widoków, ręce mi się pocily, serce mi waliło. Zobaczyłem splekany sarkofag [nowe zadaszanie reaktora IV zostało zbudowane w 2017 roku – przyp. AK] i to było przeżycie zupełnie niefizykalne i nierealne doświadczenie. Przyjeżdżam tutaj po doświadczenie końca, za każdym razem jadę do tego złego, jak u Conrada, do jądra wydarzeń. I zawsze towarzyszy mi to samo niespełnienie, nie umiem dotknąć tego epicentrum i zawsze mi się wydaje, że jestem już tutaj ostatni raz, ale chcę tu być ciągle¹⁷.

Barthes przygląda się współczesnej kulturze z perspektywy mitu, który według niego posiada władzę nad wyobrażeniami, emocjami, decyzjami podejmowanymi przez nas wszystkich. Czarnobylska Strefa Wykluczenia zdaje się doskonałą ilustracją mitotwórczego procesu, a każdy odwiedzający ją turysta staje się zarazem twórcą i odbiorcą czarnobylskiej opowieści. Widmowy Prypeć nie jest jednak tylko zrujnowanym epicentrum mitycznej katastrofy, przez długi czas ukrywanym na obrzeżach współczesnego świata. Jest też zawieszonym w czasie artefaktem technologicznego upadku, dowodem na możliwość katastrofy, gorzkim wspomnieniem snu o potędze człowieka i turystyczną mekką.

W pierwszym momencie jednak niszczące i opuszczone zabudowania przywodzą na myśl rozważania o znaczeniach, jakie niosą ze sobą ruiny. Jak pisze Grażyna Królikiewicz: „Ruina jest obrazem, którego intencje symboliczne są oczywiste [...], będąc czymś, czego właściwie już nie ma, ale co może upamiętnić i świadczyć – jakby na przekór ujawnionej efemeryczności stanowi swoisty

¹⁶ Wywiad nr 6, karta materiałowa nr AK/Cz1/6/1.

¹⁷ Wywiad nr 5, karta materiałowa nr AK/Cz1/6/2.

skandal poznawczy, skłania do stawiania pytań o wartości pozorne i istotne¹⁸. Czarnobylska Strefa Wykluczenia przyciąga, daje bowiem możliwość obejrzenia, eksplorowania, fotografowania pokatastroficznych ruin. Czynniki atmosferyczne i brak konserwacji budynków znacznie przyspieszają proces niszczenia. We wnętrzach rośnie mech, a nawet krzewy i drzewa, ze ścian odchodzą farba, tapety, kasetony. W prawie każdym pomieszczeniu stąpa się po wielu warstwach potłuczonego szkła. Jednak nie wystarczy nazwać Prypeci po prostu ruiną, bo jak słusznie zauważa Małgorzata Nieszczerzewska: „Ruina może stać się zarazem początkiem, jak i końcem (kultury, cywilizacji, historii), sama jednak prowokuje kolejne ważne pytanie: w którym momencie ruina się zaczyna, a w którym kończy? Jak określić początek i koniec samej ruiny?”¹⁹.

Początkiem stawania się ruiną mógł być dla Prypeci moment katastrofy, swoisty punkt zero, po przekroczeniu którego czas zaczął biec na nowo. Moment katastrofy nie zawsze jednak oznacza tylko zniszczenie czy anihilację. Warto przypomnieć, że pochodzące z języka starogreckiego słowo „katastrofa” łączy w sobie kilka znaczeń, takich jak: ujarzmienie, zredukowanie, zamknięcie, konkluzja, zniszczenie, ale także powrót do pozycji wyjściowej, cofnięcie się²⁰. Jak podkreślają redaktorzy monografii *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*:

Katastrofa w swoim greckim źródłosłowie zawierała splot trzech znaczeń; biologicznego – jako śmierci, upadku bądź kresu ciała; politycznego – jako podboju, ujarzmienia, zagłady armii, ludów czy polis; wreszcie tekstualnego – jako rozwiązanie węzła dramatycznego, ale również końca opowieści. Słowo to łączy w sobie trzy porządki końca: ciała biologicznego, ciała politycznego, ciała tekstu²¹.

Dzień 26 kwietnia 1986 roku był dla Prypeci, a w konsekwencji także dla reszty świata, momentem przełomowym i automatycznie uwolnił wszystkie wcześniej już opisane skojarzenia. Wraz z opadem radioaktywnego pyłu dokonało się zamknięcie rozdziału opisującego wydającą się nie mieć końca ludzką grę z naturą. Skończyła się opowieść o idealnym mieście, harmonii kultury i natury, a rozpoczęła się przypowieść o nuklearnym końcu świata. Czarnobylska Strefa Wykluczenia wydaje się także uwięziona w pętli czasu, jest więc jednocześnie końcem i początkiem. Jak pisze Dariusz Czaja:

W rozumieniu chronologicznym jest więc „koniec” stacją docelową, oznacza finalny akt jakiegoś działania [...]. Koniec implikuje początek; coś się skończyło, musiało mieć mniej lub bardziej uchwytne punkt zero. I na odwrót: kto rozpoczyna myśl o końcu; koniec wyznacza

18 G. Królikiewicz, *Terytorium ruin*, Universitas, Kraków 1993, s. 9.

19 M. Nieszczerzewska, *Ruinologie*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań 2018, s. 170.

20 H.G. Liddell, R. Scott, *A Greek-English Lexicon*, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=katastroff/> (10 maja 2020).

21 I. Boruszowska, K. Glinianowicz, A. Grzemska, P. Krupa, *Niepomyślana katastrofa*, [w:] *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*, red. I. Boruszowska, K. Glinianowicz, A. Grzemska, P. Krupa, Wydawnictwo UJ, Kraków 2017, s. 12.

*naturalny horyzont jego działań [...] Koniec jest nie tylko czasowym finałem, epilogiem czegoś – jest czymś znacznie więcej; poświadczaniem sensu, racją istnienia*²².

Mit katastrofy implikuje więc wspomnianą myśl o początku. W przypadku Czarnobylskiej Strefy Wykluczenia, która w całości stała się miejscem zmitologizowanym, jest to opowieść o nieumiejętności zatrzymania się w technologicznym wyścigu, aż po możliwość doświadczenia świata „bez człowieka”.

Przestrzeń Prypeci może stać się również spełnieniem wyobrażeń turysty o alternatywnej codzienności: zarówno jego własnej (ponieważ opuszczony blok mieszkalny bywa lustrzanym odbiciem budynku, w którym sam mieszka, a przedszkole, szkoła, dom kultury – rewersem instytucji, które zna ze swoich doświadczeń), jak też tej z 1986 roku, którą w pośpiechu opuszczali ewakuowani mieszkańcy miasta. Możliwość odszukania fragmentów utraconej codzienności, fotografowanie przedmiotów codziennego użytku, takich jak kubki, talerze, meble, ubrania, zabawki itp., znajdowanie fotografii dokumentujących codzienne życie mieszkańców Prypeci, dzienników ocen, zeszytów i podręczników w szkołach oraz porzuconych roślin doniczkowych, ogródków warzywnych, sadów staje się jedną z największych atrakcji, jakie oferuje Czarnobylska Strefa Wykluczenia. Świat zatrzymany w swoistym „decydującym momencie”²³ okazuje się egzotyczny, ale i w pewnym sensie znany. Największa część pobytu na terenie strefy upływa na oglądaniu przestrzeni przywołujących rutynę dawnych mieszkańców miasta. Ścieżki prowadzą turystów po miejscach znanych im z ich codziennych doświadczeń, a nawet odzwierciedlających etapowość życia, takich jak: żłobek, przedszkole, szkoła, bloki mieszkalne, zakłady pracy, miasteczko kolonijne.

Zarówno codzienność, jak i katastrofa mają status „niewyraźalnych”, urzeczywistniają się jednak w poszczególnych przedmiotach tak chętnie fotografowanych przez turystów odwiedzających strefę. Na wykonanych przez nich zdjęciach kubek ma status naczynia służącego do picia, jest więc jedną z tych rzeczy, których wszyscy codziennie używamy, a jednocześnie jest artefaktem katastrofy, nie można go dotknąć, nie można z niego pić. Nadal jest jednak dostępny, ponieważ oglądających nie odgranicza od przedmiotów szyba czy zamknięta gablota (jak ma to miejsce w klasycznym i wciąż spotykanym modelu muzeum), mogą wejść w bezpośredni kontakt z elementami katastroficznego mitu, a poprzez inscenizowane fotografie (większość turystów wykonuje tak zwane ustawki²⁴) w nieskończoność powielać znane im obrazy posiadające elementy grozy.

22 D. Czaja, *Figury końca. Przybliżenia*, [w:] tegoż, *Scenariusze końca. Zmierzch, kres, apokalipsa*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015, s. 8.

23 Decydujący moment (*decisive moment*) – koncepcja fotograficzna stworzona i zaproponowana przez Henriego Cartiera-Bressona, zalecająca fotografowi skupienie się na jednym momencie, będącym kwintesencją danej chwili. Pogląd ten wpłynął w XX wieku zarówno na fotografię reportażową, jak i amatorską.

24 „Ustawki” to funkcjonujące wśród osób fotografujących na terenie CSW pojęcie, które opisuje działanie polegające na inscenizowaniu/ustawianiu gotowych kadrów. Zdjęcia te mają jeszcze lepiej odzwierciedlać katastroficzną przestrzeń, podnosić poziom strachu, grozy, smutku. Najbardziej popularnymi „ustawkami” są ujęcia dziecięcych lalek ubranych w maski przeciwwgazowe. Fotografujący turyści aranżują znalezione na terenie Zony przedmioty wedle swojego uznania, często przynoszą też je ze sobą i wykorzystują do zdjęć. Turysta wkraczający na teren Zony ma w wyobraźni gotowe fotograficzne kadry, które widział na zdjęciach innych turystów, i wykonuje dokładnie takie same ujęcia.

Pobyty na terenie strefy pozwala doświadczyć niejako początku i końca codzienności, ale w tym samym momencie. Pospiesznie przeprowadzona ewakuacja, której poddano całe miasto i okoliczne wsie, sprawiła, że powstało laboratorium, w którym mimo upływu lat nieustannie ścierają się wydarzenia dnia codziennego i naglej katastrofy. Ciągłe mediowanie pomiędzy ogromną skalą zniszczenia a powtarzalnością tych samych motywów bywa fascynujące i jednocześnie deprymujące. W jednej z notatek terenowych, które poczyniłam w trakcie obserwacji uczestniczącej, znajduje się opis takiej sytuacji:

Gdy zaczynamy zwiedzać Prypeć, wszyscy wpadają w szal fotografowania, zaczynają się rozchodzić, ale tak, aby mieć ze sobą wzrokowy kontakt. Przewodnik cały czas nas ucisza i prosi, abyśmy nie zachowywali się zbyt głośno. Mówi, że tak naprawdę to nie możemy przebywać wewnątrz budynków, że wpuszcza nas do nich nielegalnie. Ta informacja wzbudza jeszcze większe poczucie niezwykłości. Jesteśmy w miejscu zakazanym, niedozwolonym i niebezpiecznym. Gdy dochodzimy do szkoły i przedszkola, rośnie napięcie ciekawości. Niektórzy czekają na zrobienie zdjęcia zniszczonego łóżeczka dziecięcego. W ciszy staramy się chodzić po szkolnych korytarzach. Gdy trafiamy na stołówkę, uczestnicy zaczynają ustawiać się w rzędzie, aby wykonać zdjęcie naczyń. Za oknami pada śnieg, prawie go nie widać zza brudnych od zacieków szyb. Pod koniec drugiego dnia część z uczestników przestaje wchodzić do kolejnych opuszczonych budynków. We znaki daje się zmęczenie (zwiedzamy teren CSW od godziny 9.00 rano do 18.00, bez przerwy na obiad czy kawę, na terenie Zony nie można siedzieć na ziemi, ani żadnych murkach czy pozostałościach po meblach, nie ma też żadnych ławek), na dodatek jest bardzo zimno, co jeszcze bardziej jest odczuwalne wewnątrz zawilgoconych i pustych pomieszczeń, które odwiedzamy. Uczestnicy podkreślają, że czują się już zmęczeni, że kolejne zdewastowane domy nie robią już na nich wrażenia. Czują się przytłoczeni bałaganem, chaosem, rozmiarem zniszczeń. Smutek i przygnębienie, na które zwracali uwagę jeszcze kilka godzin wcześniej, zdają się mieszać ze zniechęceniem. Czekają na kolejną atrakcję, zmianę, coś, co ich zaskoczy. Jeden z uczestników mówi z żalem: „Zacząłem czuć znieczulicę, już mnie to nie ruszy, nawet nie chce mi się podnosić aparatu do oka”. Jednocześnie większość grupy cały czas mówi o współczuciu dla ludzi, którzy mieszkali w tym idealnym mieście (Prypeć) i w kilkadziesiąt godzin po ewakuacji musieli je opuścić. Zastanawiają się wspólnie, czy ich odczucia są spowodowane fizycznym zmęczeniem, czy nieumiejętnością poradzenia sobie z ogromem zniszczeń, które oglądamy. Zdania w grupie, podobnie jak emocjonalne reakcje, są podzielone, przeważają jednak opinie, że nie da się przyjąć na raz tyle nieszczęścia, które się tutaj wydarzyło, a naturalną ludzką reakcją jest zamknięcie emocjonalne na to doświadczenie²⁵.

Kolejne atrakcje jednak nie nadchodzą, ponieważ po dopuszczeniu do świadomości, że zwiedzanie odbywa się w miejscu katastrofy, pozostaje już tylko oglądanie i co najwyżej/aż fotografowanie dobrze znanych już miejsc i przedmiotów. Trudno jednoznacznie wskazać, czy większą przeszkodą jest fizyczne zmęczenie spowodowane nadmiarem wrażeń, czy brak możliwości dookreślenia statusu miejsca, a w konsekwencji – relacji do niego.

²⁵ Notatka terenowa autorki, Czarnobyl, Ukraina, 28 marca 2019 roku.

Turyści odwiedzający Zonę walczą z niemożnością przekroczenia granic pomiędzy życiem i śmiercią, rutyną i powtarzalnością, doświadczeniem przestrzeni katastrofy i codziennością, czymś zwyczajnym i niezwykłym, w końcu pomiędzy naturą i kulturą. Odwiedzający docierają więc do źródeł czy centrum mitu, a jak zauważył Claude Levi-Strauss: „W micie wszystko może się zdarzyć; wydaje się, że następstwo zdarzeń nie jest tam podporządkowane żadnej regule logiki ani zasadzie ciągłości. Każdy podmiot może mieć dowolny orzecznik; każdy dający się pomyśleć stosunek jest możliwy”²⁶. Zona jest zatem przestrzenią, w której relacje zawiązują się pomiędzy podstawowymi antynomiami. Doświadczenie turystyczne oparte jest na podążaniu po wyznaczonych przez katastrofę drogach, ale każda z nich ma swoje rozgałęzienia, ślepe uliczki oraz dobrze oświetlone trakty. Prypec jest egzotyzowana, a jednocześnie nudna i przewidywalna, ponieważ w opowieściach o niej stale podkreśla się obecność śmierci i rozpadu. Mitu nuklearnej katastrofy nie można uwiecznić na fotografii, jeśli turysta nie sięgnie do własnych wyobrażeń i nie zdobędzie się na wykonanie zainscenizowanego przez siebie kadru. Zrujnowana przestrzeń Prypeci i zniszczone przedmioty stają się jednocześnie sceną i dekoracją, miejscem, w którym odgrywana jest opowieść podsycająca nuklearny mit. Nie wystarczy jednak sfotografować łuszczącej się ze ścian farby albo okien z wybitymi szybami, a nawet mebli porośniętych mchem. Obrazy te nie zaspokajają oczekiwań zwiedzających ani też tych, którzy będą oglądać ich fotografie.

Ziszczenie się mitycznej opowieści odbywa się w momencie zawiązania relacji pomiędzy opozycyjnymi składowymi, ponieważ „jeśli mity mają znaczenie, to nie bierze się ono z odosobnionych składników, które są ich częściami, lecz ze sposobu, w jaki się ze sobą łączą”²⁷. Historia czarnobylskiej opowieści powstaje w mitologicznej przestrzeni Czarnobylskiej Strefy Wykluczenia. Wyobrażenia o końcu ludzkiego świata, próba refleksji nad tym, jak świat będzie wyglądał bez nas, co stanie się z przedmiotami, których używamy, z naszymi domami, a nawet z całymi miastami, znajdują odzwierciedlenie na terenie Zony. Osadzone w zatrzymanej stop-klatce kultury i naturze radzącej sobie z antropogenicznymi przeciwnościami²⁸, ożywają, aby stać się współczesną reprezentacją nieuchwytniej opowieści o końcu. Kuszą granicznym doświadczeniem, obietnicą działania w sytuacji, w której teoretycznie działać już nie można.

W rozważaniach nad konkretyzacją mitologicznej przestrzeni Czarnobylskiej Strefy Wykluczenia trudno nie skierować uwagi w stronę praktyk fotograficznych. Większość turystów odwiedzających to miejsce ma ze sobą aparat fotograficzny (przynajmniej w telefonie komórkowym), wykonane przez nich zdjęcia stają się więc elementem, dzięki któremu mit nuklearnej katastrofy jest wciąż podtrzymywany i przekazywany dalej. Podążając za myślą Levi-Straussa, również w tym przypadku to nie ludzie myślą w mitach, lecz mity myślą się w ludziach,

26 C. Levi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, Wydawnictwo „Aletheia”, Warszawa 2009, s. 209.

27 Tamże, s. 211.

28 Warto rozszerzyć tę refleksję o kontekst ekokrytyczny i przytaczane przez Julię Fiedorczyk w *Cyborg w ogrodzie* pojęcie dzicy antropogenicznej, stworzone przez Rebecę Raglon w *The Post Natural Wilderness and Its Writers*. Pojęcie to określa obszary, na których nie mogą już mieszkać ludzie, najczęściej z powodu skażenia, dlatego natura odzyskuje je dla siebie.

bez ich wiedzy²⁹, a dokładniej: mit katastrofy nuklearnej materializuje się pod postacią fotograficznych kadrów. Podstawową obawą turystów jest promieniowanie, czego paradoksalnie nie da się uchwycić na fotografiach, a to właśnie one stały się główną reprezentacją czarno bylskiej rzeczywistości. Można zaryzykować tezę, że fotografię i mit łączy stosunek do czasu. Jak wiemy, mit likwiduje czas³⁰, jego działanie nie opiera się na żadnej znanej nam linii czasowej, jest raczej efektem wykroczenia poza wszelkie diachroniczne relacje i stworzeniem nowych powiązań. Fotografia także od momentu powstania jest próbą wręcz fizycznego wykroczenia poza czas. Z jednej strony sam moment fotografowania jest podporządkowany dyscyplinie czasowej (czasowi naświetlania), z drugiej natomiast sam akt uchwycenia chwili w fotograficznym kadrze bywa zarówno przez osoby fotografujące, jak i późniejszych odbiorców zdjęć otoczony nimbem tajemnicy i cudu.

W klasycznym już zbiorze esejów Susan Sontag pisała:

Pomiędzy obroną fotografii jako najlepszego środka autoekspresji oraz pochwałą fotografii jako najlepszego sposobu oddania się na służbę rzeczywistości nie ma tak wielkiej różnicy, jak by się mogło wydawać. Oba te podejścia zakładają, że fotografia dostarcza unikalnego sposobu na odsłonięcie tajemnicy: że ukazuje nam rzeczywistość, jakiej przedtem nie widzieliśmy³¹.

Fotografowaniu towarzyszy wiara w to, że dzięki niemu możemy dotrzeć do ukrytej tajemnicy, że na zdjęciach dostrzeżemy coś więcej, że obraz będzie mógł nie tylko zapisać, lecz także wytłumaczyć świat. Turyści odwiedzający Zonę, fotografując zniszczone wnętrza czy pokryte rdzą przedmioty, stale poszukują kadrów, które pozwolą im zarówno powrócić do wydarzeń z 1986 roku, jak też odwzorować ich własne wyobrażenie o mitycznej katastrofie. Fotografia, podobnie jak mitologia, daje możliwość wykroczenia poza racjonalną strukturę świata, nie przejmując się czasem (poza jego wykorzystaniem na własny użytek) i jest mediacją pomiędzy naturą a kulturą, gdyż za pomocą fizycznych procesów tworzy obrazowe reprezentacje, nieustannie pozostając na granicy widzialnego i utajonego. Marianna Michałowska, analizując metaforę obrazu utajonego, proponuje:

Potraktujmy jednak wybrane określenie nieco szerzej, nazywając obrazami utajonymi te rozmaite wyobrażenia, które zostały zachowane w naszej pamięci. Utajony znaczy: „znajdujący się w ukryciu, niewidoczny”, lecz jeśli odejdziemy od literalnego przekładu, dotrzemy do rozumienia „utajonego” jako „tajemniczego” i „sekretnego”. Byłby to zatem obraz znany jedynie temu, kto go przechowuje we wspomnieniu, lecz możliwy do ukazania poprzez szczególny proces przywoływania (a może lepiej byłoby użyć tu sformułowania – „wywoływania”, jak wywołuje się fotografię w chemicznych odczynnikach)³².

29 C. Levi-Strauss, *Surowe i gotowane*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo „Aletheia”, Warszawa 2010, s. 19.

30 Zob. tamże, s. 23.

31 S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 109

32 M. Michałowska, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Wydawnictwo Galeria f5 & Księgarnia fotograficzna, Poznań 2007, s. 9.

W przypadku fotografii wykonywanych przez turystów na terenie Czarnobylskiej Strefy Wykluczenia „wywołane” zostają wyobrażenia bazujące na micie katastrofy nuklearnej, a w przestrzeni „utajonego obrazu” wciąż pozostają ukryte relacje, z których owe wyobrażenia czerpią swoją siłę. Nie da się również wskazać początku i końca tego procesu. Nawet jeśli w danym momencie wydaje się, że dotarliśmy do jądra jakiejś narracji, to po chwili dostrzegamy powierzchowność naszej analizy, a wszystkie składowe łączą się w kolejne związki. Niemożliwe jest chyba wskazanie pierwszej fotografii, którą moglibyśmy uznać za wzór. Kadry przedstawiające zniszczone budynki, porzucone przedmioty, natura zawłaszczająca przestrzeń kultury – to kolejne „po-widoki” katastroficznego mitu, będące reprezentacją „końca świata”.

Próbowałam nakreślić strukturę mitu nuklearnej katastrofy, ograniczając się do czarnobylskiej Zony. Mam pełną świadomość, że jej granice, mimo iż mocno strzeżone, są niczym semantyczna membrana, a prace nad rozpoznaniem i określeniem właściwych konfiguracji w mitologicznym polu muszą zostać poszerzone o wiele aspektów, takich jak na przykład obecność katastrofy w tekstach przed rokiem 1986, narracje budowane przez kulturę wokół odkrycia atomu czy chociażby wątki historyczne skupione wokół ustroju komunistycznego. Wówczas w miejscu katastrofy odnajdziemy zapewne potrzebę doświadczenia liminalnego oraz chęć poznania własnych granic czy będziemy mieć możliwość przywołania wspomnień z lat osiemdziesiątych XX wieku, naznaczonych nostalgią i melancholią. Na pierwszy plan wysuwa się jednak urzeczywistnienie wyobrażenia o nuklearnej katastrofie i niepowtarzalna możliwość wejścia w pokatastroficzną rzeczywistość, a także zauważalna próba poznania i zatrzymania na fotografii rewersu nieuchwytej codzienności.

BIBLIOGRAFIA

- Aleksijewicz, Swietłana. *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*. Tłum. Jerzy Czech. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2012.
- Banaszkiewicz, Magdalena. *Turystyka w miejscach kłopotliwego dziedzictwa*. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2018.
- Barthes, Roland. *Mitologie*. Tłum. Adam Dziadek. Warszawa: Wydawnictwo „Aletheia”, 2008.
- Boruszowska, Iwona, Katarzyna Glinianowicz, Aleksandra Grzemska, Paweł Krupa. „Niepomyślana katastrofa”. W: *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*, red. Iwona Boruszowska, Katarzyna Glinianowicz, Aleksandra Grzemska, Paweł Krupa. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2017.
- Czaja, Dariusz. „Figury końca. Przybliżenia”. W: Dariusz Czaja. *Scenariusze końca. Zmierzch, kres, apokalipsa*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2015.
- Czapiga, Małgorzata. *Po-widoki pustki. O sposobach konceptualizowania pustki w kulturze współczesnej*. Kraków: Universitas, 2017.
- Królikiewicz, Grażyna. *Terytorium ruin*. Kraków: Universitas, 1993.
- Levi-Strauss, Claude. *Antropologia strukturalna*. Tłum. Krzysztof Pomian. Warszawa: Wydawnictwo „Aletheia”, 2009.
- Levi-Strauss, Claude. *Surowe i gotowane*. Tłum. Maciej Falski. Warszawa: Wydawnictwo „Aletheia”, 2009.

Michałowska, Marianna. *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*. Poznań: Wydawnictwo Galeria f5 & Księgarnia fotograficzna, 2010.

Nieszczerewska, Małgorzata. *Ruinologie*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, 2018.

Sontag, Susan. *O fotografii*. Kraków: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.

Wojnowski, Konrad. *Pożyteczne katastrofy*. Kraków: Universitas, 2016.

Data wpłynięcia: 9 marca 2020 r. Data zatwierdzenia do druku: 18 maja 2020 r.



THE TALE OF CHERNOBYL. A CATASTROPHIC MYTH RECORDED IN PHOTOGRAPHS

This article attempts to analyse and interpret the ever-growing popularity of the Chernobyl Exclusion Zone among tourists, focusing on photographs taken by people visiting the Zone. The author draws conclusions based on her exploratory field research conducted in March 2019. She studies the statements and photographic practices of the trip participants, using them as a starting point for proposing her own theses. The stories of Chernobyl become the basis for reading the myth of a nuclear disaster, while photographs are a representation of tourist's ideas of it. The key to their interpretation is to apply the theory of mythology developed by Roland Barthes and Claude Levi-Strauss to see the links between eternal oppositions, such as life-death, ordinary-unusual, nature-culture, disaster-everyday life. The Chernobyl Exclusion Zone becomes the stage on which the mythical tale of 'the world turned upside down' and 'the city without people' is told.

SŁOWA KLUCZOWE: katastrofa, mit, fotografia, Czarnobyl, Czarnobylska Strefa Wykluczenia, turystyka

KEY WORDS: catastrophe, myth, photographs, Chernobyl, Chernobyl Exclusion Zone, tourism