

Tamara Hundorowa

Czarnobyl, nuklearna apokalipsa i postmodernizm

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (150), 249-263

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Tamara Hundorowa

Czarnobyl, nuklearna apokalipsa i postmodernizm

W drugiej połowie XX wieku francuski filozof Emmanuel Levinas, mówiąc o odtwarzaniu sytuacji apokaliptycznych, takich jak Holocaust, zaproponował rozpatrywanie ich jako „reprezentacji w nawiasie”. Pojęcie to przypominało o ograniczeniach sposobów odtworzenia rzeczywistości, która staje się niekontrolowana i nie podlega żadnemu zewnętrznemu rozumieniu. W tym samym czasie zaczęto mówić o kryzysie literackości – jednego z głównych pojęć myślenia modernistycznego, do którego nawiązywał postęp artystyczny XX wieku, a dokładnie o kryzysie artystycznej autodyferencji i hermetyczności języka literackiego wobec samego siebie. Powstała wątpliwość, czy istnieje oryginalny, obrazowy język, samowystarczalny i odmienny od codziennego, za pomocą którego można uchwycić i oddać sens zmiennej współczesnej rzeczywistości. Nie starczyło wiary także w to, że artystyczna reprezentacja ma sens nacechowany etyczną autorską myślą. Zdewaluowało się przypuszczenie, że eksperyment artystyczny, do miana którego pretendował modernistyczny utwór, może przybliżyć się do adekwatnej reprezentacji rzeczywistości.

Tamara

Hundorowa – prof. dr hab., kierownik Instytutu Teorii Literatury im. T. Szewczenki Narodowej Akademii Nauk Ukrainy (Kijów). Profesor wizytujący w Harvard Ukrainian Research Institute. Członek redakcji „Journal of Ukrainian Studies” (Canada), „Harvard Ukrainian Studies” (USA), „Український гуманітарний огляд” (Ukraina). Autorka m.in.: *Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми* (2013); *Кітч і література*, (2008); *Післячорнобильська бібліотека* (2005).

Levinasowską frazę można przyjąć za zaproszenie do fikcjonalności, intertekstualności i wirtualności, poza jakąkolwiek reprezentacją rzeczywistości, a wówczas francuskiego filozofa postrzegać można jako adepta myślenia postmodernistycznego. Przecież Levinasowska idea „reprezentacji w nawiasie” faktycznie podważa te kategorie estetyczno-artystyczne, które przypisywano literaturze doby modernizmu. Zakładano, że opowieść o jakimś odrębnym wydarzeniu czy sytuacji ma szczególny sens: podaje ona pewne „prawdy” o tym wydarzeniu czy sytuacji, przy czym sama opowieść ma szersze znaczenie ontologiczne, równocześnie stwierdzono przy tym, że wypełnienie czasoprzestrzeni ma ludzki charakter, a Frank Kermode określił je jako pleroma¹.

Jednakże Emmanuel Levinasa, ucznia Edmunda Husserla i Martina Heideggera, twórcę oryginalnej ontologii egzystencjalnej, której centrum stanowi etyka odpowiedzialności, trudno nazwać adeptem postmodernizmu. Wręcz przeciwnie, francuskiego filozofa postrzega się raczej jako przeciwnika postmodernistycznej dekonstrukcji i polisemantyczności. W centrum jego filozofii, bazującej na etyce odpowiedzialności, znajduje się pojęcie Innego i spotkanie twarzą w twarz z owym Innym, spotkanie, które budzi człowieczeństwo. Takie spotkanie prowadzi do chorej świadomości Ja, a więc świadomości, która „pochodzi z twarzy innego” i „wykarczowuje z twardego gruntu”²; świadomość ta stawia człowieka przed obliczem śmierci oraz zmusza do refleksji nad najbardziej fundamentalnymi pytaniami egzystencji.

Postrzegając Holocaust jako jedną z największych tragedii ludzkości, której sens ciężko pojąć, Levinas zamiast tworzyć apokaliptyczne obrazy końca, czyli „pełnej” historii i „prawdziwej” reprezentacji tragicznych wydarzeń, wzywa do pokazania jej jako „nieprzebytej przepaści” – niby „dziury w historii”, której nie można zasypać żadnymi obiektywnymi narracjami³. Levinas zasadniczo nie ufa reprezentacji, jaka według niego odwołuje się do obiektywizacji. W przeciwieństwie do tego subiektywna, nieświadoma część Ja w historii ludzkości łączy się

1 F. Kermode *Ending, continued*, w: *Languages of the unsayable. The play of negativity in literature and literary theory*, ed. S. Budick, W. Iser, Columbia University Press, New York 1989, s. 82.

2 E. Левінас *Між нами. Дослідження думки-про-іншого*, Дух і Літера, Київ 1991, s. 168.

3 R. Eaglestone *From behind the bars of quotation marks: Emmanuel Levinas's (non)representation of the Holocaust*, w: *The Holocaust and the text. Speaking the unspeakable*, ed. A. Leak, G. Paizis, Macmillan Press Ltd., Houndmills–Basingstoke–Hampshire 2000, s. 104.

z odpowiedzialnością za Innego, tworząc „diachronię przeszłości, jaka nie łączy się z reprezentacją”⁴.

Paradoksalnie jednak Levinasowskie idee „dziury w historii”, której nie można zapełnić żadnymi narracjami, i „diachronii przeszłości”, która nie podlega reprezentacji, znajdują oddźwięk w ponowoczesnych teoriach doświadczenia traumatycznego i sposobów jego (nie)reprezentacji w postmodernistycznej literaturze. Zresztą jedna z teorii pochodzenia postmodernizmu ma za podstawę to, że właśnie przepracowanie takich traumatycznych wydarzeń jak Holocaust czy nuklearna apokalipsa Hiroszimy i Nagasaki formuje zupełnie inną estetykę i poetykę, odmienną od tych, które istniały przed – dokładnie tu rodzi się postmodernizm.

W istocie, takie traumatyczne wydarzenia jak Holocaust, Auschwitz, Wielki Terror czy Wielki Głód nabierają w kulturze XX wieku globalnego znaczenia symbolicznego. Do Auschwitz odwołuje się w szczególności Teodor Adorno, diagnozując kryzys *p o z y t y w n o ś c i d o c z e s n e g o b y t u* i upadek oświeceniowego humanizmu, ponieważ – według niego – cierpienie „spaliło w obozach wszystko, co zadowala się duchem i kulturą”⁵. Później Auschwitz-Oświęcim stał się dla Jean-François Lyotarda punktem wyjścia do nieufności wobec wiedzy i jej postępu, a tym samym impulsem do badań nowej postmodernistycznej sytuacji. „Za Theodorem Adorno używałem nazwy «Auschwitz» – mówi Lyotard – by zaznaczyć, jak dalece materia niedawnej historii Zachodu wydaje się sprzeczna z „nowoczesnym” projektem emancypacji ludzkości”. Dalej Lyotard stawia retoryczne pytanie:

Jaki rodzaj myślenia zdolny jest „znieść”, w sensie *aufhaben*, „Auschwitz”, sytuując to zdarzenie w ogólnym, empirycznym czy nawet spekulatywnym procesie zmierzającym do powszechnej emancypacji?⁶

Pytanie to staje się punktem wyjścia do rozmyślań nad „ponowoczesnością”, w której brak już zaufania do myślenia poruszającego się w perspektywie „celowości” i „skończoności” rzeczywistości. Pod koniec XX wieku

4 E. Левінас *Між нами...*, s. 188.

5 T.W. Adorno *Po Oświęcimiu*, w: *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1986, s. 507.

6 J.-F. Lyotard *Nota o sensach przedrostka post-*, w: *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982-1985*, przeł. J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998, s. 105.

Lyotard zauważył ogólną epistemologiczną niepewność naszych czasów: „*Zeitgeist* jest przesycony swoistym smutkiem. Może się on wyrażać przez postawy reakcyjne albo przez utopie, ale nie w jakiejś orientacji, która otwierałaby pozytywnie nową perspektywę”⁷. Tak więc, odrzucając słowo-symbol „Oświęcim”, Lyotard ugruntowuje pewnego rodzaju negatywną teleologię postmodernistycznego światopoglądu, opartego na nieufności do progresywnego wdrażania wiedzy, emancypacji społecznej i indywidualnej – fundamentalnych dla modernistycznego projektu idei, poczynając od epoki oświecenia.

Interpretacja „Holocaustu” i „Oświęcimia” jako słów-symboli nie oznacza negatywnego czy niemoralnego postrzegania tych traumatycznych wydarzeń, a raczej jest podstawą dialogu o losie moralności i człowieczeństwa we współczesnym świecie.

Katastrofa czarnobylska jest również odzwierciedloną jako wydarzenie o wydźwięku traumatycznym, a „Czarnobyl” staje się słowem-symbolem tej postmodernistycznej współczesności, która nastaje po katastrofie.

W numerze specjalnym „*Anthropology of East Europe Review*”, wydanym na wiosnę 2012 roku i poświęconym uczczeniu Czarnobyla i jego kulturowej reprezentacji w dobie postczarnobylskiej, w szczególności po awarii w japońskiej elektrowni jądrowej Fukushima, zupełnie nieprzypadkowo nie chodzi o poszukiwania „naukowego obiektywizmu”, a o odkrycie „symbolicznych następstw” Czarnobyla – jego miejsca w pamięci zbiorowej i artefaktach kulturowych, jego integracji z życiem codziennym i indywidualnymi losami⁸. Właśnie to symboliczne znaczenie awarii czarnobylskiej jest celem mojej analizy.

W najbardziej ogólnym sensie „Czarnobyl” w cudzysłowie to zdarzenie symboliczne, jakie zagraża współczesności późnej doby sowieckiej. Jej oznaką jest rozczarowanie w postsowiecką modernizacją, realizowaną przez przeszło pół wieku kosztem eksploatacji intelektu, fizycznych sił ludzi, przemocy wobec wolności osobistej. Czarnobyl okazał się momentem przełomowym, który przyspieszył *p r z e b u d o w ę* i rozsadził sowiecki system. Michaił Gorbaczow w wywiadzie udzielonym dwadzieścia lat po czarnobylskiej tragedii, wyznał, że katastrofa z technologicznej zmieniła

7 Tamże.

8 M. Arndt *Memories, commemorations, and representations of Chernobyl: introduction*, „*Anthropology of East Europe Review*” 2012 no. 1, <http://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/aeer/article/view/2009>.

się w społeczną, ponieważ – według niego – „tragedia czarnobylska, bardziej niż cokolwiek innego, stworzyła możliwość wolności wypowiedzi, więc system, jaki znaliśmy, dłużej nie mógł istnieć”⁹.

Katastrofa czarnobylska stała się czynnikiem stymulującym przewartościowanie wówczas całkowicie zbutwiałego systemu socjalistycznego. Argumentując *post factum* związek awarii czarnobylskiej i przebudowy i właśnie tak tworząc czarnobylską mitologię, Gorbaczow przyznał, że awaria „uczyniła zupełnie zrozumiałym to, jak ważna była kontynuacja polityki *glasnosti*, a muszę powiedzieć, że zacząłem się nad tym zastanawiać właśnie w czasie przedczarnobylskim i postczarnobylskim”¹⁰.

W okresie przebudowy zachodzi aktywny proces delegitymizacji różnorodnych projektów modernizacji sowieckiego modelu: społecznych, narodowych, technologicznych, informacyjnych. Awaria czarnobylska zbiera w jednym wybuchu wszystkie rozczarowania. Sygnalizuje to c z a r n o b y l s k i d y s k u r s. Mam na myśli konglomerat tekstów – licznych oficjalnych i nieoficjalnych doniesień, plotek, zeznań świadków, dokumentalnych i artystycznych utworów o Czarnobylu. Za tymi historiami stoją powiązane z nimi konteksty: śmierć strażaków, brak informacji, przesiedlenia ludzi ze strefy skażonej wybuchem, wojskowa mobilizacja, praca górników, naukowców, fizyków jądrowych, los przesiedleńców. Szczególnie ważne jest to, że dyskurs czarnobylski pozostaje dyskursem postkatastroficznym i posttraumatycznym, jest nie tylko środkiem komentowania współczesności i realnych wypadków, ale formuje nowe sposoby myślenia. Jak zauważa Jean Baudrillard: „katastrofa to zupełnie ekstremalne zdarzenie, jeszcze bardziej zdarzeniowe niż samo zdarzenie – ale to zdarzenie bez konsekwencji, pozostawiający świat w suspense”¹¹. Faktycznie, w czasie takiej niepewności po katastrofie rodzi się nowy język i powstają nowe formy ekspresji. Dotyczą one nie tylko wydarzeń bezpośrednio związanych z Czarnobylem, ale dotyczą także wszelkich innych sfer, przenikają do różnych gatunków i stylów, różnych typów mówienia – od potocznych po artystyczne. Cała kultura ukraińska po Czarnobylu tak czy inaczej znajduje się w nowej sytuacji epistemologicznej – p o t r a u m i e.

9 M. Горбачов *Чорнобильський перелом*, „День” 2006 nr 65, s. 1.

10 Tamże.

11 J. Baudrillard *Les stratégies fatales*, Grasset & Fasquelle, Paris 1983, s. 15. W oryginale: *La catastrophe est l'événement brut maximal, là encore le plus événementiel que l'événement – mais l'événement sans conséquences et qui laisse le monde en suspens*.

Już kilka lat po awarii Jurij Szczerbak¹² mówi, że tekst czarnobylski ma dać początek innym formom artystycznym, odmiennym od *Wojny i pokoju* czy *Cichego Donu* i proponuje jedną z takich form – dokumentalną, pod postacią opowieści świadków, które zostały zebrane metodą cytatu i montażu. Pojawia się nowy styl czarnobylski – z graficznie zaznaczonymi elipsami i pauzami, oznaczającymi przerwy i miejsca w opowieściach świadków, gdzie nie są oni w stanie oddać wrażeń i doświadczeń. Powstaje nowa subkultura – humor czarnobylski; przy czym czarnobylskie żarty, podobnie jak żarty o Auschwitz i na temat wojny w Zatoce Perskiej, są przykładem „czarnego humoru” („wisielczy humor”)¹³.

Czy możliwe jest artystyczne odtworzenie treści postczarnobylskiej rzeczywistości? Mówiąc o postmodernizmie, Lyotard podkreśla, że dla niego szczególnie ważnym momentem jest „przepracowanie” (*durcharbeiten*) sensu samej współczesności. W szczególności przypomina o doświadczeniu historycznej awangardy lat 1920-1930, które postrzega jako szczególnie rodzaj „przepracowania” (*durcharbeiten*) przez współczesność jej własnego sensu. Przy tym przeciwstawia sobie realizm i transawangardę (z którą łączy postmodernizm) dokładnie pod względem ich zdolności „przepracowania” współczesności. Realizm w jego rozumieniu sugeruje, że istnieje jakaś organiczna całość – rzeczywistość, jaką można zobrazować. Jak jednak zauważa, w dobie postmodernizmu „tak zwane „realistyczne” przedstawienia mogą przywołać rzeczywistość jedynie przez nostalgię lub ośmieszenie”¹⁴. Transawangarda natomiast, według Lyotarda, nakierowana jest nie na to, aby pokazać organiczność i całość realności, a na to, by zobrazować ją przez porównanie różnych projekcji, tworzonych dyskursywnie, przy pomocy gier językowych, osuwisk płaszczyzn czasowych i fragmentarycznych tożsamości-masek. Taka technika artystyczna jest z natury nakierowana nie na to, aby dać tak zwany „prawdziwy obraz” rzeczywistości, w szczególności katastrofy czarnobylskiej; raczej odtwarza wrażenia osuwisk realności, wywołanych przez czarnobylskie

12 Jurij Szczerbak – ur. 1934, ukraiński pisarz, publicysta, scenarzysta, epidemiolog; autor powieści dokumentalnej *Czarnobyl* (1987) [przyp. tłumaczkii].

13 Zob. L. Fialkova *Chornobyl's Folklore: vernacular commentary on nuclear disaster*, „Journal of Folklore Research” 2001 no. 3, s. 181-204.

14 J.-F. Lyotard *Odpowiedź na pytanie, co to jest postmodernizm*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, przeł. M.P. Markowski, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1996, s. 51.

wypadki, przy czym produktywny jest sam moment przesunięcia, rozdarcia, odmienności, co wywołuje odmienne stany świadomości.

Pojęcie *différance*, wprowadzone przez Jacques'a Derridę, najdokładniej charakteryzuje sposób postmodernistycznego przyswojenia rzeczywistości postczarnobylskiej. Mówiąc zatem o Czarnobylu, mówimy o tym, co zdarzyło się przed awarią, odróżniając ją od tego, co działo się później. Mówimy także o znakach, przeczuciach, prawidłowościach prowadzących do awarii, i o tym, w jaki sposób awaria przejawiała te znaki, czyniąc z nich symbole. Różne perspektywy i poglądy na to, co się wydarzyło, nadwerężają i zniekształcają realność, odwracają narrację, dzielą świadomość. Świadomość zawiesza się, rzeczywistość staje się wirtualna, ponieważ w strefie radioaktywnej dochodzi do zniekształcenia czasu, miejsca, ludzkich uczuć oraz do osiągnięcia innego wymiaru. Nie można już wierzyć uczuciom, a sama rzeczywistość staje się obca, zarażona czymś, co obce ludzkiej egzystencji. Wszystko to utrwała nowa postczarnobylska świadomość językowa, która przechwytuje przejścia od *so c r e a l i s t y c z n e j* *a u t e n t y c z n o ś c i* do *p o s t m o d e r n i s t y c z n e j* *n i e o k r e ś l o n o ś c i* i *i m m a n e n c j i*. W sytuacji braku istoty, więc niezmiennego ontologicznego centrum, człowiek tworzy siebie i swój świat przez język oderwany od świata przedmiotów¹⁵.

Patrząc na Czarnobyl jak na główne wydarzenie tekstu znaczącego, które Czarnobyl tworzy, można zauważyć, że tekst postczarnobylski przenosi wszystkie rzeczywiste wydarzenia i nastroje końca XX wieku na Ukrainie w symboliczną sferę realności, która ma wyższe sensy i cele oraz dotyczy przetrwania po apokalipsie. Czarnobyl jako wydarzenie symboliczne odnosi się do wielopłaszczyznowych rzeczywistości, które charakteryzują się różnym stopniem abstrakcji: od błędów obsługi technicznej do bohaterstwa strażaków, którzy gasili atomowy pożar podczas awarii, od katastrofy społecznej do techniczno-antropogenicznych mutacji, od „duchowego Czarnobyla” do „nowego średniowiecza”. Tak powstaje specyficzny tekst kulturowy – tekst postczarnobylski, którego charakter określa niejednorodny przedmiot opisu, jak krąg znaków i znaczeń, a także symboli, asocjacji, motywów, które łączą się z tym obiektem. Przy czym jedną z głównych wytycznych, które tworzą tekst

15 H. Bertens *The postmodern Weltanschauung and its relation to modernism. An introductory survey*, w: *A postmodern reader*, ed. J. Natoli, L. Hutcheon, State University of New York Press, Albany 1993, s. 47.

czarnobylski, staje się nieufność wobec podstawowych oświeceniowych idei: idei powszechnego postępu ludzkości, postępu nauki, rozumu i techniki, a także socjalizmu.

Oczywiście tekst czarnobylski powstał początkowo jako suma utworów poświęconych tematycznie Czarnobylowi. Istnieje ogromna biblioteka czarnobylska: znajdują się tu utwory znanych i nieznanych autorów, poezja, proza, eseistyka i publicystyka, wspomnienia i książki dokumentalne, krytyka literacka¹⁶. Co ciekawe, oprócz tak zwanej kultury „wysokiej” Czarnobyl staje się jednym z ulubionych tematów kultury popularnej – świadczy o tym bardzo duża liczba prac szkolnych, dziecięcych wspomnień, wyznań patriotycznych, piosenek i anegdot poświęconych tematyce czarnobylskiej. Postmodernizm zachodni eksploatuje Czarnobyl we współczesnej powieści detektywistycznej jako topos „prawdziwej rzeczywistości” i jako wirtualne, fantastyczne miejsce akcji – wykorzystuje go we współczesnej *science fiction*.

Tekst czarnobylski obejmuje jednak także utwory, które chociaż nie są poświęcone tematyce czarnobylskiej, odzwierciedlają Czarnobyl pośrednio. Mam na myśli utwory, w których awaria została ledwie zaznaczona, jednak opisano w nich sytuację postapokaliptyczną, a – co szczególnie ważne – wykorzystano w nich nową artystyczną optykę, która powstawała nie bez wpływu czarnobylskiej reprezentacji. Chodzi przede wszystkim o nieliniarny sposób narracji, wizualizację momentu eksplozji, wprowadzenie równoległych światów, powtórzenia, transgresję, zakończenie otwarte, a także skupienie akcji na płaszczyźnie narracyjnej. Znakiem postczarnobylskiego tekstu staje się także wielojęzyczność, mimo że nie występuje komunikacja jako taka oraz myślenie typologiczne i alotropowe, co sygnalizuje nieprzezwyciężona dyskretna czasoprzestrzeń. Łączy się z tym intermedialność, która służy jako sposób wyrażania niewyraźnego w sytuacji „milczenia”. Czarnobyl sprzyja przejściu literatury w wymiar wirtualny: zestawiając realne i fantastyczne, zniszczył idealną doskonałość świata i podważył utopijną wiarę w możliwość rozumowej symbiozy.

¹⁶ Zob. I. Драч *Чорнобильська мадонна*, „Вітчизна” 1988 nr 1, s. 46-62; Б. Олійник *Сім*, „Літературна Україна” 1988 nr 38; Ю. Щербак *Чорнобиль*, „Вітчизна” 1988 nr 4, 5, 9, 10; В. Яворівський *Марія з полином при кінці століття*, „Вітчизна” 1987 nr 7, s. 16-139; В. Моренець *Поетична епіка Чорнобиля*, „Радянське літературознавство” 1987 nr 12; L. Zaleska—Onyshkevych *Echoes of glasnost: Chornobyl in Soviet Ukrainian literature*, w: *Echoes of glasnost in Soviet Ukraine*, ed. R. Bahry, Captus Press Publications, North York 1989, s. 151-170.

Apokalipsa i postmodernizm

W pamięci kulturowej końca XX wieku Czarnobyl stał się wydarzeniem apokaliptycznym, nie jest więc zaskakujące, że jego rozumienie odbywa się przede wszystkim w ramach dyskursu apokaliptycznego. Kojarzony z wybuchem atomowym Czarnobyl symbolicznie odnoszono do całkowitej katastrofy – zniszczenia ludzkiego świata. „Zrozumiałam, że Czarnobyl to coś, co prześcignęło Kołymę i Auschwitz... Prześcignęło Holocaust...” – mówi wiejska nauczycielka, wysiedlona z czarnobylskiej zony. – „Człowiek z toporem i łukiem, nawet człowiek z granatnikiem i komorami gazowymi, nie mógł zabić wszystkich. Ale człowiek z atomem...”¹⁷.

Scena, na której prezentujemy czarnobylską katastrofę i treść, do której się ona odwołuje, najczęściej wiąże się z apokalipsą, która staje się metaforą zagłady całego świata. Inny aspekt apokalipsy – narodziny nowego świata (Nowego Jerusalem) i przetrwanie rodzaju ludzkiego (ludzkości, kraju, planety) – pozostaje zamazany lub po prostu w czarnobylskim dyskursie zredukowany. Jednak, jak twierdzi M.H. Abrams, biblijny paradygmat Apokalipsy ma swojego autora i przewiduje, że historia ziemska ma fabułę ze wstępem, katastrofą (upadek człowieka), kryzysem (Wcielenie i Zmartwychwstanie Chrystusa) oraz z rozwiązaniem (Powtórne Przyjście Chrystusa i zamiana starego świata na „nowe niebo i nową ziemię”), która zmienia tragedię historii ludzkości w kosmiczną komedię¹⁸. Właśnie z apokalipsą, matką wszystkich katastrof, wiąże się wybuch w Czarnobylu, być może z tą różnicą, że „tragedii historii ludzkości” nie przekształca się w „kosmiczną komedię”.

Apokaliptyczne postrzeganie Czarnobyla nakłada się na ogólne milenarystyczne apokaliptyczne oczekiwania na granicy XXI wieku. Jak zauważa James Berger, było nawet coś dziwnego w tym, w jakim stopniu pod koniec XX wieku apokaliptyczne nastroje ogarnęły cały świat. Mimo wszystkich niepokojów czasu nie było globalnego kryzysu, który zapowiadałby koniec świata; kryzys ekologiczny, wydawało się, był kontrolowany przez rządy; krwawe lokalne konflikty nie doprowadziły do Armagedonu.

17 S. Aleksijewicz *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*, tłum. J. Czech, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012, s. 215.

18 M.H. Abrams *Apocalypse: theme and variations*, w: *The Apocalypse in English Renaissance, thought and literature: patterns, antecedents and repercussions*, ed C.A. Patrides, J. Wittreich, Cornell University Press, Ithaca 1984, s. 342-368.

„Bez zimnej wojny i Związku Radzieckiego – mówi Berger – nie było i m-
p e r i u m z ł a, nie było Antychrysta, nie było bezpośredniego zagrożenia
zniszczenia”¹⁹.

Badacz wyróżnia wszakże jedną ważną cechę, która prowadzi do
wzmocnienia apokaliptycznego strachu pod koniec millenium: „coś podob-
nego do apokaliptycznego zmęczenia lub naprawdę powszechnego wrażeń-
nia, że w pewnym sensie apokalipsa już nastąpiła. [...] Wiemy, jak wygląda
koniec świata. Wiemy, ponieważ go widzieliśmy, a widzieliśmy, ponieważ
doszło do niego”²⁰. Rzeczywiście, pod koniec XX wieku wydawało się, że
apokalipsa już się spełniła, jak słusznie zauważa Berger, ponieważ z czym
innym jak nie z apokalipsą można powiązać nazistowskie obozy koncen-
tracyjne, grzyb atomowy, ludobójstwo w różnych miejscach, spustoszone
miasta i liczne klęski żywiołowe?

Cała epoka nowoczesna przepojona jest niekończącym się kryzysem,
nawet jakiegoś rodzaju życzeniem ostatecznej katastrofy. Pod koniec XX
wieku kryzys ten nie mija, jednak pojawia się zupełnie nowe wrażenie –
poczucie, że ostateczna katastrofa już się zdarzyła, że kryzys minął, a nie-
kończące się wiadomości o nieszczęściach, które trudno już odróżnić od
siebie, są tylko nową skomplikowaną formą stabilizacji²¹.

Czarnobyłowi przypało w udziale rozpocząć ten łańcuch katastrof pod
koniec XX wieku. Czarnobył i cały dyskurs czarnobyłski wprowadził nas
w sam środek dyskusji o ponowoczesności i postmodernizmie. Sens Czarn-
nobyła szczególnie wyraźnie przejawia się w kontekście rozwoju dyskursu
nuklearnego, który jest produktem epoki modernistycznej, Czarnobył jed-
nak znacznie go przekształca, nadając mu posttraumatyczne zabarwienie
i porównując z innymi katastrofami XX wieku, takimi jak Holocaust, Wiel-
ki Terror, wojny światowe.

Wiadomo, że postmodernizm to nie tylko rodzaj świadomości, epoka
kulturowa, ale też cała sieć dyskursów: kulturologicznych, politycznych,
artystycznych, multimedialnych. Dla znanych filozofów postmoderni-
zmu – od Derridy do Baudrillarda – postmodernizm także jest
wyraźnie związany z epoką nuklearną. Samo domniemanie

19 J. Berger *Twentieth-Century Apocalypse: forecasts and aftermaths*, „Twentieth Century Literature” 2000 no. 46, s. 387.

20 Tamże, s. 388.

21 J. Berger *After the end: representations of post-Apocalypse*, University of Minnesota Press, Min-
neapolis 1999, s. XIII.

możliwości czy niemożliwości wybuchu atomowego nabiera w drugiej połowie XX wieku charakteru groźby, w okresie, kiedy pojawiają się wątpliwości odnośnie do natury i celów całej emancypacji ludzkości, programowanej pooświeceniowo. Z jednej strony broń jądrowa staje się świadectwem ogromnej technologicznej i rozumowej władzy nad naturą, a z drugiej – symbolem najbardziej wyszukanego i najbardziej cywilizowanego barbarzyństwa – totalnej ludzkiej samozagłady. Przy czym bomba atomowa i nuklearna świadomość powodują nieporozumienia i fałszywe porozumienie między ludźmi, krajami, płciami, rasami, niszcząc proces komunikacji. Pojawia się nowy sposób komunikacji – z perspektywy końca świata, po katastrofie, po apokalipsie.

O znaczeniu jądrowej tematyki i ikonografii w literaturze i kulturze XIX i XX wieku napisano wiele²². Pewne jest jedno: apokalipsa jądrowa staje się ważną metaforą kulturową, staje się także laboratorium obrazów w nowych czasach. Apokalipsa ta łączy się z tematami takimi, jak: progres technologiczny, rola intelektualistów w społeczeństwie, natura szaleństwa i narodziny nowego człowieka, postrzeganie Innego i miejsce monstrialności w kulturze, historia katastrofy i futurystyczne modele świata. Przez cały wiek XX nuklearna obrazowość aktualizuje odmienne narracyjne i psychologiczne modele w różnych literaturach. Przykładowo świadkowie Hiroszimy wiążą swoje wrażenia po bombardowaniu z dziecięcymi wyobrażeniami końca świata, rozłąką, bezradnością, znikaniem²³. W niemieckojęzycznej literaturze apokalipsa atomowa jest powiązana z ludobójstwem, które poprzedza Holocaust wraz z komorami gazowymi i krematoriami²⁴. Na Ukrainie apokalipsę atomową zaczęto wiązać z Czarnobyłem.

Ważnym aspektem dyskursu jądrowego zawsze była i jest jego treść polityczna, ponieważ broń jądrowa od początku była bronią polityczną. Mimo że wiosną 2010 roku wiceprezydent USA Joe Biden powiedział, że „ryzyko globalnej wojny jądrowej praktycznie już nie istnieje”, nie unieważnia to dyskursu jądrowego, ale modyfikuje go, ponieważ pojawia się nowe niebezpieczeństwo: „zagrożenie jądrowe ze strony terrorystów

22 Zob. S.R. Weart *Nuclear fear. A history of images*, Harvard University Press, Cambridge–London 1988.

23 Tamże, s. 107.

24 Zob. W. Lueckel *Atomic Apocalypse. „Nuclear Fiction” in German literature and culture*. Doktorat obroniony na University of Cincinnati w 2010 roku.

i krajów nieposiadających broni jądrowej, które starają się bronić taką zbroją jest obecnie poważniejsze niż kiedykolwiek”²⁵.

Za paradoks końca XX wieku można więc uważać to, że dyskutowane po wielokroć zastrzeżenia wobec broni atomowej, bezustannie obecne w wielkiej polityce, na poziomie masowej świadomości postrzegane były tragikomicznie. Strach przed wojną atomową podobnie jak „nieznośna lekkość bytu” we współczesnym świecie jawi się jako śmieszny w powieści *Łaz* Władimira Makanina, gdzie nie bez ironii mowa o człowieku wychowanym na sowieckiej propagandzie – bohater boi się wojny nuklearnej i buduje własny bunkier. „Znalazł sobie powód do strachu!” – komentuje ten wątek narrator. Jednak masowe rozpowszechnienie na początku trzeciego tysiąclecia gatunków postapokaliptycznych w literaturze, kinie i mediach świadczy o tym, że postnuklearna świadomość silnie zakorzeniła się w umyśle współczesnego człowieka.

Zaczynając od Hiroszimy i Nagasaki, niebezpieczeństwo nuklearnej zagłady staje się ważnym tematem współczesności: wykorzystują je politycy i media, ma ono funkcję jednoczącą w czasie zimnej wojny i formuje ogólnoswiatowe myślenie w czasie globalizacji. Dyskurs jądrowy odgrywa istotną rolę także w filozofii, stymulując otwartość świadomości egzystencjalnej i futurystycznej. Co ciekawe, atomowa narracja nie tylko przenosi się do przyszłości, ale także nakłada się na przeszłość, powiedzmy, na temat II wojny światowej. Przykładowo znany białoruski pisarz Aleś Adamowicz, który wiele pisał o wojnie, po katastrofie czarnobylskiej stworzył postnuklearną antyutopię *Ostatnia idylla* (1987), gdzie odtworzył tragiczną historię jedynych ocalałych po pustoszącej wojnie atomowej²⁶.

Narracja nuklearna staje się istotnym elementem świadomości kulturowej okresu zimnej wojny, kiedy katastrofę atomową traktowano jak realne zagrożenie. O tym, że zagrożenie to było oczywiste, świadczy *Książka planów w sytuacjach awaryjnych*, opracowana przez amerykański rząd, a zamknięta w archiwach dopiero w roku 1998²⁷. Od 1947 roku działa „zegar Apokalipsy”, który pokazuje symboliczny czas, jaki dzieli ludzkość od globalnej, w tym atomowej katastrofy.

25 J. Biden <http://www.america.gov/st/eur-russian/2010/April/20100408114034eafaso.2270014.html>.

26 Los ludzi po wojnie atomowej interesował Adamowicza zawsze, świadczy o tym wydany w 2007 roku zbiór jego artykułów *Имя сей звезде Чернобыль*.

27 J. Keats *Apocalypse made easy*, <http://dir.salon.com/story/books/feature/2002/02/07/doomsday/index.html>.

Apokalipsa jądrowa przybrała osobiwy ton, wzbogacony przecuciem upadku Związku Radzieckiego i oczekiwaniem końca tysiąclecia po katastrofie czarnobylskiej. Ale jeszcze przed nią, w 1984 roku, Frances Ferguson wykazała, że dyskurs jądrowy bazuje na sublimacji, podobnie jak inne wielkie projekty modernizmu – sztuka, piękno, postęp. Wybuch jądrowy jest czymś „niemyślanym” i jako taki jest nam najbliższą w czasie wersją pojęcia w z n i o s ł o ś c i. Kiedy w XVIII wieku pojawiła się estetyka wzniosłości jako świadectwo unikalności świadomości indywidualnej – mówi Ferguson – odtwarzała ona świat, w którym status obiektów stopniowo się osłabia, a zamiast tego powstaje wrażenie, że właśnie subiektywność, a nie sam fakt istnienia obiektów daje im siłę²⁸. Takim niemierzalnym, subiektywnym wymiarem obarczono los ludzkości, istnienie planety, myśli o jeszcze nienarodzonych dzieciach. Zatem, poczucie wzniosłości nie przychodzi tylko podczas spotkania z wielkimi zjawiskami natury – wodospadami, wulkanami, oceanem, burzą, ale dzięki temu, że pobudzając do pozawymiarowego i absolutnego, tego, co nie może być prezentowane, ale co zawsze jest „obecne”, subiekt wykracza poza granice samego siebie i poza granice obiektów rzeczywistości, pokazując swoją siłę i słabość.

Władzą sublimacji obdarzono też katastrofę. Jak zauważa Douglas Kellner: „katastrofy potwierdzają władzę obiektu nad subiektem i bawią ludzi spektakularnymi skrajnościami, tak samo jak humor, który odwraca językowy porządek i przynosi zadowolenie”²⁹. A Susan Sontag nazywa katastrofę „jednym z najstarszych tematów sztuki”, który wywołuje zarówno przyjemność, jak i emocje. Jak zauważa Sontag w 1965 roku:

panuje powszechna trauma na punkcie użycia broni jądrowej i ewentualności wybuchu wojny nuklearnej. Większość filmów *science fiction* jest świadectwem tej traumy i w jakiś sposób próbuje ją eliminować.³⁰

Sublimacja nuklearna opiera się na fakcie, iż jakaś destrukcyjna siła – bomba atomowa – zagraża istnieniu człowieka i świata; siła ta wywołuje jednocześnie podziw i strach, a także pragnienie znalezienia formy, która

28 F. Ferguson *The nuclear sublime*, „Diacritics” 1984 no. 14, s. 4-10.

29 D. Kellner *Jean Baudrillard. From marxism to postmodernism and beyond*, Stanford University Press, 1989, s. 161.

30 S. Sontag *Katastrofa w wyobrażeniu, w: Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. A. Skucińska, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012, s. 291.

pozwoliłaby ją ujarzmić, w y r a z i ć n i e w y r a ż a l n e. Jeżeli przyjmujemy dyskurs nuklearny jako formę sublimacji, która pojawia się po traumie (katastrofie), staje się jasne, dlaczego mówienie o wybuchu atomowym jako o rzeczywistości staje się niemożliwe: chodzi bowiem o zupełne zniszczenie świata, jednostki i samego języka.

Nieprzypadkowo Lyotard, poddając refleksji ponowoczesność, odnosi się do pojęcia wzniosłości, które utożsamia z tym, co wymyka się reprezentacji. „Możemy pojąć to, co nieskończenie wielkie i potężne, – stwierdza francuski filozof – lecz jakakolwiek próba przedstawienia przedmiotu, który mógłby tę wielkość i potęgę „unaocznic”, wydaje nam się boleśnie nieadekwatna. Idee, których nie sposób przedstawić, [...] można określić jako nieprzedstawialne”³¹.

Jednak obrazowa wyobraźnia ukierunkowana jest na to, by przedstawić owe „nieprzedstawialne” i odtworzyć obiekt, którego nie można odtworzyć. Szczególną rolę odgrywa przy tym estetyczne poczucie piękna w połączeniu ze strachem, który wypływa z tego, że nie można uchwycić (w całości w jednym czasie) nieograniczonego szeregu wydarzeń, potęgi dzikiej natury, nadmiaru wyobraźni twórczej, wybuchu atomowego.

Przedstawić „nieprzedstawialne” pragnie awangarda czy też transawangarda, z jaką Lyotard łączy postmodernizm jako swoiste powtórzenie przeszłości. Zauważa: „Rozumiesz zatem, że przedrostek „post-” w słowie „postmodernizm”, tak rozumiany, nie oznacza jakiegoś ruchu come back, flash back, feed back, to znaczy powtórzenia, ale proces o charakterze „ana-”, proces analizy, anamnezy, anagogii i anamorfozy, który rozpracowuje „początkowe zapomnienie”³².

Sposoby, za pomocą których można przekazać owe „nieprzedstawialne”, są szczególne: unikać bezpośredniego obrazowania i reprezentacji; odtwarzać negatywnie; pozwalać na to, aby coś oglądać, ale zabraniać zobaczyć; iść naprzód, powtarzając; sprawiać przyjemność, powodując ból. Tym transawangarda (i postmodernizm) zasadniczo różni się od jakiegokolwiek realistycznego odtwarzania tego, co wymyka się przedstawianiu.

Przełożyła Iwona Boruszkowska

31 J.-F. Lyotard *Odpowiedź na pytanie, co to jest postmodernizm*, w: *Postmodernizm...*, s. 56.

32 J.-F. Lyotard *Nota o sensach przedrostka post-*, w: *Postmodernizm dla dzieci...*, s.108.

Abstract

Tamara Hundorova

NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF UKRAINE (KIEV)

Chernobyl, the nuclear apocalypse and postmodernism

Contemporary academic debates tend to relate the 1986 accident in the nuclear power station to a new consciousness in recent Ukrainian literary production. The corpus of "Chernobyl literature" contains apocalyptic works that address both highbrow and lowbrow readers. These Chernobyl or post-Chernobyl texts are generally viewed as statements communicating the truth, representing true reality, or leaving a testimony for future generations. Tamara Hundorova departs from this understanding of Chernobyl as a word-symbol signifying absolute catastrophe. Instead, she views the year 1986 as the moment when a new postmodern consciousness and literature were born in Ukraine. She also argues that Chernobyl has become a place of the "unspeakable" in Ukrainian culture, similar to Hiroshima or Auschwitz. According to Hundorova, we need to reinterpret Chernobyl. Its apocalyptic reception becomes her point of departure, leading to an analysis of the rhetorical codes of Chernobyl-related discourses.