22

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Fotosynteza pamięci. Roślinna pamięć o katastrofie

autorka:

Aleksandra Ross

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2018 nr 22

odsyłacz:

https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2018/22-zobaczyc-antropocen/fotosynteza-pamieci

doi:

https://doi.org/10.36854/widok/2018.22.1779

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

Czarnobyl; fotografia; posthumanizm

streszczenie:

Omówienie książki The Chernobyl Herbarium. Fragments of an Exploded Consciousness Michael Mardera i Anaïs Tondeur. Autorka podejmuje próbę odpowiedzi na pytanie o nieludzkie formy tworzenia wiedzy. Traktując katastrofę elektrowni jądrowej w Czarnobylu jako pierwszy objaw kryzysu poznania w dobie antropocenu, bada sposób, w jaki fotogramy roślin zawarte w książce są wynikiem współtworzenia przez nie reprezentacji i pamięci środowiskowych wydarzeń granicznych z ludźmi.

Aleksandra Ross - Kulturoznawczyni, autorka książki Skażone technonatury. Środowiskowe opowieści o katastrofach nuklearnych (słowo/obraz terytoria 2024). Stypendystka Fulbright Junior Research Award 2022–2023, w którego ramach odbyła staż badawczy w Massachusetts Institute of Technology. Interesuje się metodologią humanistyki środowiskowej, historią środowiskową przestrzeni postnuklearnych, biosemiotyką, filozoficznymi i kulturowymi uwarunkowaniami Natury oraz relacjami między człowiekiem a środowiskiem.

Fotosynteza pamięci. Roślinna pamięć o katastrofie

Michael Marder (tekst), Anaïs Tondeur (ilustracje), The Chernobyl Herbarium. Fragments of an Exploded Consciousness, Open Humanities Press, London 2016

> Kwitły sady, radośnie lśniła w słońcu młoda trawa. Śpiewały ptaki. Taki znajomy… znajomy… świat. Pierwsza myśl: wszystko jest na miejscu i wszystko jest jak przedtem. Ta sama ziemia, ta sama woda, te same drzewa. Ich kształty, kolor i zapach są wieczne i nikt nie jest w stanie tu czegokolwiek zmienić. Ale już pierwszego dnia mnie uprzedzono: nie należy zrywać kwiatów, na ziemi lepiej nie siadać, nie wolno pić wody ze źródła. […] Wszędzie czaiła się śmierć, ale to była jakaś inna śmierć. Przybierała nowe maski, nieznany dotąd wygląd. Człowieka zaskoczono nagle, nie był na to wszystko przygotowany. Nie był gotów jako gatunek biologiczny, nie zadziałał cały jego naturalny aparat, nastawiony na to, żeby zobaczyć, posłuchać, dotknąć. Jego oczy, uszy, palce już się nie nadawały, nie mogły niczemu służyć.
>
> Swietłana Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa*

Wydarzeniem, które uznaję za fundujące i epistemologicznie ściśle powiązane z narodzinami dyskursu o antropocenie, jest katastrofa elektrowni nuklearnej w Czarnobylu 26 kwietnia 1986 roku. Stała się ona pierwszym przejawem kryzysu poznania właściwego dla czasu intensyfikującego się globalnego ocieplenia. Niewidzialne w swojej istocie i zarazem globalizujące[1] promieniowanie radioaktywne postawiło wówczas wyzwanie dotychczasowym modelom reprezentacji wydarzeń granicznych[2]. Konieczność stworzenia nowych form opisu katastrof takich jak czarnobylska podyktowana jest nie tylko formą samego wydarzenia, ale także obecnym stanem przestrzeni, której

granice wyznaczają kolejne poziomy radioaktywności:

> Pustka, która istnieje na mapie czarnobylskiej strefy, jest pustką wyjątkową – to apokaliptyczny, bezludny obszar, którego punktami orientacyjnymi są porzucone miasta-widma: Prypeć i Czarnobyl, zasiedlone przez skażone obiekty (na powrót zajmowane przez dziką przyrodę – zwierzęta i rośliny)[3].

Przejęcie rzeczywistości przez środowisko i usunięcie człowieka z jego dominującej pozycji sprawia, że do głosu dopuszczeni zostają nie-ludzcy aktorzy. Awaria w Czarnobylu, traktowana przeze mnie jako metafora kryzysu wiedzy w dobie antropocenu, podważyła zasadniczo kategorię ludzkiego świadka, ponieważ człowieczy język i obraz okazały się niepełne i niewiarygodne. Tym samym nuklearna katastrofa każe zadać pytanie o to, czy możliwe jest świadectwo o niewidzialnej traumie, a jeśli tak, to jakim i czyim głosem zostało ono wypowiedziane.

Mówiące obrazy

Próbę wsłuchania się w Innego podejmuje wydana w 2016 roku książka *The Chernobyl Herbarium. Fragments of an Exploded Consciousness*[4] będąca wspólnym dziełem filozofa Michaela Mardera i artystki wizualnej Anaïs Tondeur oraz – jak postaram się tu dowieść – zawartych w zielniku roślin[5].

The Chernobyl Herbarium opublikowane zostało przez Open Humanities Press. Wydawnictwo stawia sobie za cel promowanie i integrowanie międzynarodowego środowiska naukowego, szczególnie zajmującego się krytyczną teorią kultury[6]. Idea wolnego dostępu do publikacji umożliwia powszechny wgląd w tworzoną wiedzę. Wydawnictwo określa siebie jako wspólnotę i podkreśla w ten sposób chęć demokratyzacji akademickich relacji i głosów, które mogą w jej obrębie wybrzmieć. Książka Michaela Mardera i Anaïs Tondeur ukazała się w serii „Critical Climate Change", redagowanej przez Toma Cohena oraz Claire

Colebrook, a podejmującej kwestie związane ze stopniowym przekształcaniem się antropocentrycznych narracji oraz form reprezentacji pod wpływem kryzysu klimatycznego. Jak stwierdzają redaktorzy w opisie serii (s. 4 PDF), myśl humanistyczna istniejąca w cieniu szóstego wielkiego wymierania potrzebuje nie tylko nowych form publikacji, lecz także podważenia idei (ludzkiego) autorstwa. Seria jest zatem „zorientowana [...] na epistemologiczno-polityczne mutacje, które odpowiadają czasowościom mutacji ziemskich".

Kontekst serii od początku zatem ustanawia *The Chernobyl Herbarium* jako jedną z takich refleksyjnych mutacji reagujących na wyzwania antropocenu. Książkę tworzy trzydzieści (nawiązanie do trzydziestej – w 2016 roku – rocznicy awarii reaktora w Czarnobylu) fragmentów tekstów oraz fotogramów roślin. Jak piszą autorzy, „wizje estetyczne, myśli i doświadczenia, które znalazły się w tej książce, krążą w szarej strefie pomiędzy tym, co pojedyncze i zamknięte w sobie z jednej strony, a tym, co ogólne i uniwersalne z drugiej" (s. 11). Refleksje Mardera obejmują myśli filozoficzne o świecie po Czarnobylu, wspomnienia autora, który w czasie eksplozji był dzieckiem i mieszkał w ZSRR, oraz interpretacje przedstawień roślin z radioaktywnego zielnika. Poszczególne fragmenty raz proponują naukowy namysł nad statusem świadectwa po katastrofie nuklearnej, innym razem są retrospekcją wydarzeń z czasu awarii. W efekcie prezentowana opowieść przekształca model wiedzy w bardziej horyzontalny, w którym to, co osobiste i subiektywne, zaczyna istnieć na tym samym poziomie jak to, co obiektywizujące. Jednocześnie forma ta oddaje stan rzeczywistości po awarii – zmienionej, zdefragmentowanej i niepewnej. Wynika to również z właściwości katastrofy – niewidzialna, nie pozostawiła też w rzeczywistości materialnych śladów jej wydarzenia się. Niepewność co do tego, czy katastrofa naprawdę się dokonała, znalazła wyraz w wielu dokumentach z epoki, np. w felietonie Polskiej Kroniki Filmowej *Dzieci Czarnobyla*, w której kobieta wspomina:

> I to było jakoś tak, jakoś od razu, że zaczęły kwitnąć drzewa, kwiatki jabłoni były jak duże płatki róż, było pięknie, było bardzo krasiwo i gdzieś za pięć dni zaczęli mówić o tym, że była awaria, że sytuacja jest stabilizowana, że wszystko wolno, że można pić mleko, że można spacerować[7].

Marder, który w dniu awarii jechał na wakacje nad Morzem Czarnym i znajdował się w pociągu z Moskwy do Anapy (s. 14), wydobywa z pamięci swoje odczucie stanu pierwotnej niewiedzy i zaburzenia czasoprzestrzennego. Wrażenie nierealności było wzmacniane przez zagrożenie wynikające z przemieszczania się chmury radioaktywnej, która w każdej chwili mogła nadejść i przynieść skażenie. Dezorientację pogłębiała polityka informacyjna władzy radzieckiej. Jej przekazy były niejasne, pełne niedomówień, pominięć i przekłamań. Paradoksalnie nadchodząca transformacja i powolne otwieranie się obiegu komunikacyjnego wprowadzało dodatkowy zamęt. Awaria stała się tym samym niezrozumiała na dwóch poziomach. Pierwszy z nich dotyczył zdarzenia-katastrofy w totalitarnej rzeczywistości i wpływu cenzury na informacje przekazywane ze strefy. Drugi dotyczył traktowania Czarnobyla jako atomowej apokalipsy, która co prawda nadeszła, ale nie wywołała radykalnej zmiany rzeczywistości. Przyczyniała się do tego niewidzialność katastrofy, którą trudno było zrozumieć, skoro jej skutki pozostawały niewidoczne. Potwierdzone w wielu świadectwach[8] poczucie braku wiedzy o awarii pogłębiał jeszcze brak czasu – z powodu masowej ewakuacji – żeby katastrofę rozpoznać i o niej opowiedzieć. Dowodami tragedii stały się ciała dotknięte chorobą popromienną, jednak ich brutalne obrazy wpisujące w człowieka historię awarii pojawiły się za późno, by stworzyć spójną narrację – destrukcyjne działanie promieniowania również potrzebowało czasu. Opowieść uwidaczniała się dopiero w momencie śmierci chorego, którego ciało stawało się medium pamięci o katastrofie. Podobnie jak w przypadku detonacji bomby atomowej nikt, kto

przeżył katastrofę nuklearną i nie zapadł na chorobę popromienną, nie doświadczył jej w pełni – ponieważ znajdował się obok, a nie w jej centrum.

Podobnie jak tekst Michaela Mardera również wizualną część *Herbarium* trudno jednoznacznie zakwalifikować. Jest ona efektem współpracy Anaïs Tondeur z roślinami zerwanymi w czarnobylskiej zonie (stanowiącymi część kolekcji Martina Hajducha z Instytutu Genetyki Roślin i Biotechnologii Słowackiej Akademii Nauk). Rośliny, promieniujące z powodu zawartych w nich cząsteczek radioaktywnych, przy pomocy artystki wytworzyły swoje reprezentacje. Położone na światłoczułych płytkach, odcisnęły swoje wizerunki w postaci fotogramów[9]. Dzięki radioaktywnej wizualności nie tylko są niezwykłymi obrazami awarii, lecz przede wszystkim uzyskały głos, którym mogły zaświadczać i współtworzyć z ludźmi opowieść o katastrofie w Czarnobylu, stały się tym samym suwerennymi podmiotami.

Michael Marder i Anaïs Tondeur wraz z roślinami nie dążą do przedstawienia opowieści na podstawie f a k t ó w. Katastrofa nuklearna kompromituje bowiem, jak sądzę, samą ideę produkcji obiektywnej, opartej na nich wiedzy. Wskazują na to liczne, często ze sobą sprzeczne, wypowiedzi eksperckie i do dziś niemożliwe do ustalenia skutki czarnobylskiego wybuchu. Książka jest raczej uzupełnieniem reprezentacji tego wydarzenia. Ma ono tak złożony status ontologiczny, że „trudno jest mówić



Il. 1. Fotogram rośliny *Linum usitatissimum. The Chernobyl Herbarium*

o Czarnobylu. Dlaczego zatem nie przekazać aktu świadectwa żywym istotom, które nie mówią, a w każdym razie nie głosami i językami ludzkimi (chyba że występują w różnych mitach i bajkach)? Dlaczego nie przydzielić takiego zadania roślinom?" (s. 24). Oddanie głosu roślinom jest zasadne nie tylko jako próba włączenia bytów nieludzkich do wspólnoty, lecz także jako gest uznania dzisiejszego stanu czarnobylskiej zony, w której ludzka dominacja została zniesiona:

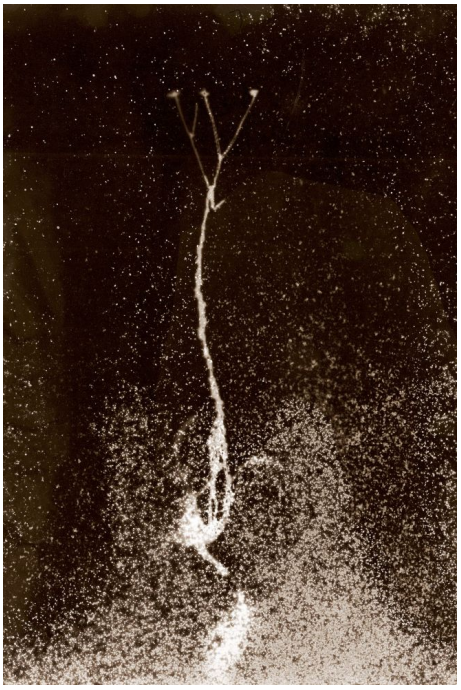
Prypeć, którą obecnie znamy z fotografii, stała się kolejnym miastem widmem, *ghost town*, straszącym opustoszonymi osiedlami szarych bloków, gdzie po dziś dzień wisi wypłowiałe od słońca i zniszczone od deszczu nieściągnięte pranie, pociągami zatrzymanymi w drodze – teraz pordzewiałymi i zdezelowanymi, zarośniętymi dziko pnącą się roślinnością parkami, które wtedy tętniły „uspołecznionym" życiem. Natura zdaje się na powrót odbierać swoją przestrzeń, którą wiele lat temu zurbanizowano, by służyła człowiekowi. Zdemolowane działalnością szabrowników i nagryzione zębem czasu osiedla tętnią niewidzialnym życiem pustkowia, gdzie nadal słychać śpiew ptaków, wałęsają się psy, choć „świeżych" śladów człowieka widać już coraz mniej[10].

Awaria w Czarnobylu podważyła i zagłuszyła ludzką mowę oraz dotychczasowe formy świadczenia, toteż konieczne staje się w jej efekcie dopuszczenie do głosu podmiotu nieludzkiego. Początek *The Chernobyl Herbarium* wskazuje – a jednocześnie jest pewnego rodzaju wezwaniem – by zacząć tworzyć inne, nieludzkie formy pamięci. Książkę otwiera zapisany cyrylicą fragment: dedykacja po ukraińsku, rosyjsku i białoruskupoświęcona wszystkim ożywionym i nieożywionym bytom, które zostały dotknięte katastrofą w Czarnobylu. Podkreśla ona również intencje autorów, by zrównać status wszystkich istot, które doświadczyły awarii, a tym samym dać im prawo do snucia własnych opowieści o tym wydarzeniu.

Po dedykacji, na kolejnej stronie nieparzystej znalazły się cytaty, już po angielsku, uwypuklające problem wiążący się z opowiadaniem traumatycznych historii – niezrozumiałych, pokawałkowanych, jednak na zawsze wpisanych w ludzką świadomość.

Eksplodujące rośliny

Rośliny nie są jedynie przewodniczkami po pamięci o awarii w Czarnobylu. Moim zdaniem – używając istniejącego w nich radioaktywnego światła – snują własną opowieść o nuklearnej katastrofie (il. 1). Rozpoczęcie książki od zestawienia osobistego wspomnienia Michaela Mardera z pierwszą reprodukcją fotogramu rośliny *Linum usitatissimum* (s. 14–15) sugeruje, że świadectwa ludzkie i nieludzkie stają się równoważne. Rośliny ukazują, a także przepracowują środowiskową traumę wydarzenia i uwidaczniają ranę, jaka wytworzyła się w przyrodzie wokół elektrowni. Nie służą więc jedynie uzupełnieniu ludzkiej opowieści, ale zaświadczają o roślinnych formach przeżywania tego doświadczenia. Skażone środowisko nie tylko wpływa na pamięć o Czarnobylu, ale doprowadza też do mutacji samej idei archiwum. Jego nowa forma obejmuje zbiór reprezentacji odciskanych w rzeczywistości przez śmiercionośne promieniowanie. To inaczej, bardziej dosłownie rozumiana g o r ą c z k a a r c h i w ó w[11], ich choroba wymagająca przedefiniowania relacji pomiędzy świadectwem, reprezentacją a wydarzeniem granicznym. Rośliny łączą w sobie ten paradoks –



Il. 2. Fotogram *Linaceae. The Chernobyl Herbarium*

zaświadczają, znosząc istniejące formy świadectwa. Zjawisko niehomogenicznej (widzialnej i niewidzialnej zarazem) świadomości staje się, jak sądzę, nową formą egzystencji w epoce antropocenu.

Wrażenie to wzmocnione zostaje w momencie zestawienia w książce fragmentu nr 25, *Abysuss abyssum invocat* – jest to pusta strona – ze znajdującym się obok fotogramem *Linaceae* (s. 62–63;il. 2). Rośliny zaczynają tworzyć historię wtedy, kiedy ludzki głos wpada w próżnię. Różnego rodzaju kwiaty, trawy, liście itd. w efekcie wchłonięcia promieniowania z radioaktywnej ziemi noszą w sobie katastrofę i uwidaczniają ją na fotogramach. Chciałabym jednak zwrócić uwagę, że uzyskana przez rośliny podmiotowość jest podmiotowością naruszoną, bo toksyczną. Wynikająca z tego s ł a b o ś ć podmiotu umożliwia jednak jego sprawczość – znosi dotychczas istniejącą subiektywność (patriarchalną, zachodnią, opartą na dominacji silniejszego). Słabość roślinnej świadomości i zarazem jej sprawczość właśnie polega na niemieszczeniu się w dotychczasowych ramach, a jednocześnie wynika z ich zniszczenia i wymusza stworzenie nowych. Zniesienie antropocentrycznej pozycji człowieka w świecie, również w efekcie wykluczenia go z czarnobylskiej zony, daje możliwość snucia innych, bardziej odpowiednich dla czasu kryzysu klimatycznego opowieści. *Geranium chinum* (s. 21, il. 3) to kwiat uchwycony w momencie jego rozkwitu. Ten obraz, roślina w szczycie swojego istnienia, przemawia w *The Chernobyl Herbarium* najpełniejszym, wzmocnionym przez radioaktywne



Il. 3. Fotogram *Geranium chinum. The Chernobyl Herbarium*

światło, głosem. Przedstawienie to każe jednak zadać pytanie, jakie życie widzimy, kiedy oglądamy te świetliste obrazy. Pomimo swojej mocy rośliny te są roślinami martwymi, wyrwanymi ze swojego toksycznego środowiska, jednocześnie dzięki skażeniu uzyskały głos. Powstaje pytanie, czy reprezentują one, przeżywszy w obrazie, ż y c i e m i m o w s z y s t k o, czy ż y c i e p o ż y c i u?

To samo pytanie zadają autorzy książki, gdy zestawiają ze sobą fragment o Czerwonym Lesie w Czarnobylu z fotogramem rośliny o iglastych liściach (s. 30–31; il. 4). Marder wskazuje, że promieniowanie radioaktywne doprowadziło do zatrzymania naturalnego cyklu życia w zonie, w której przyroda może istnieć, ponieważ nie może umrzeć. To, co widzimy, jest życiem, ale zarazem nim nie jest, staje się swoistym radioaktywnym kotem Schrödingera. Fotogram *Baeckea linifolia*, iglastego krzewu pokrywającego się na wiosnę białymi kwiatami, natychmiast przywołuje na myśl czerwone igły z napromieniowanego lasu, ale zarazem nie jest nimi. Opowieści roślin są świadectwem, jednocześnie opierają się ludzkim formom myślenia i kategoryzacjom. Wyznaczają własne obszary pamięci – są i nie są tym, czym chcemy, żeby były. Katastrofa nuklearna zastępuję pojęcie antropocentryczności zjawiskiem natury wywołanej przez człowieka, która w momencie swojego powstania zupełnie się od niego oddziela. Rośliny odwracają dotychczasowe pojmowanie aktu świadczenia jako życia-mimo-wszystko, ponieważ mogą się wypowiadać dlatego, że nie mogą do-końca-umrzeć. Jest to głos znoszący zastałe formy narracji



Il. 4. Fotogram *Baeckea linifolia. The Chernobyl Herbarium*

i postawy wobec reprezentacji jako takiej, ponieważ w przypadku bytów nieludzkich pytanie o to, czy pokazują to, co wydarzyło się naprawdę, przestaje być zasadne – samo to, że snują opowieść, potwierdza jej prawdziwość.

Jak zwraca uwagę Michael Marder, „fotogramy nic nie reprezentują. Katalogują jedynie ślady kwiatów, liści, łodyg i korzeni, wraz z uwięzionymi w nich resztkami promieniowania. Wizualne efekty tła są równie niereprezentatywne" (s. 68). Nie mogę jednak do końca zgodzić się z autorem, że rośliny tworzą jedynie nieuchwytny zbiór. Jako katalog stają się zebranymi znakami katastrofy, jednak – moim zdaniem – pozostają swoistą autoreprezentacją (przeżywania tego szczególnego wydarzenia i istnienia w ogóle). Fotogram *Linum usitatisimum* (s. 41, il. 5) jest ledwie widoczną rośliną zamazaną przez ogromną ilość świetlistych kropek (a może metaforycznych nasion rozsiewających promieniowanie radioaktywne?). Fotogramy są znakiem epoki antropocenu – kresem pewnej narracji i demonstracją polifoniczności współczesnej rzeczywistości.



Il. 5. Fotogram *Linum usitatisimum. The Chernobyl Herbarium*

Książka *The Chernobyl Herbarium* wymyka się dotychczasowemu sposobowi interpretacji – ustanawiania sensu jako aktu władzy. Zarówno tekst, jak i rośliny za pośrednictwem fotogramów proponują w zamian myślenie horyzontalne, polegające na ciągłym przepływie wiedzy, w którym żaden sens nie jest ostatecznie i jednoznacznie dany. Roślinne obrazy

pokazują wszystko i nie pokazują nic, odzwierciedlając kruchy status poznania. Promieniowanie radioaktywne staje się nie tylko pierwszym znakiem globalizacji, lecz także demokratyzacji istnień – ludzie i nieludzie wchłaniają je, a kości zyskują identyczność z roślinnymi łodygami, mutują, tworzą nowe organizmy. Ten radioaktywny zielnik staje się wizualizacją tezy o antropocenie jako rezultacie i klęsce zarazem hipersprawczości człowieka nawet na poziomie przekształceń geologicznych. Po pierwsze dlatego, że książka mogła powstać w wyniku katastrofy technologicznej zawinionej przez ludzi, co doprowadziło do (niewidzialnej) transformacji rzeczywistej przestrzeni wokół elektrowni. Po drugie dlatego, że promieniowanie dało głos roślinom i jednocześnie wydobyło porażkę ludzkiej podmiotowości.

Nauka bez natury

The Chernobyl Herbarium obrazuje debaty na temat tego, co uznawane jest za naturę, a tym samym zasługuje na ludzką ochronę. Jak wskazuje Ewa Bińczyk, dyskusje o antropocenie doprowadziły do „podważenia samej sensowności dalszego stosowania pojęcia suwerennej natury czy przyrody, rozumianej jako nieskażone interwencjami ludzkimi tło naszego działania”[12]. Dotychczas rozumiany „świat natury” miał być czymś radykalnie odmiennym od świata człowieka, przestrzenią porządkującą się według innych praw i wartości. Pojęcie „naturalności” stawało się wartościujące moralnie, ponieważ wyznaczało obszary środowiska warte lub niewarte ochrony oraz tworzyło dystans pomiędzy człowiekiem a jego otoczeniem. W dobie antropocenu dystans ten został zniesiony – rzeczywistość powstaje jednocześnie jako coś kulturowego i naturalnego.

Koniec natury oznacza również koniec pewności co do naukowego jej opisu. Sposób produkcji wiedzy zaproponowany w *The Chernobyl Herbarium* polega na stałym przepływie, mutacji i wielości głosów, które możemy usłyszeć. Pojęcie „mutacji” jest tu znaczące, ponieważ określa ramę narracyjną książki dotyczącej

transformującego działania promieniowania radioaktywnego. Publikacja odzwierciedla ten proces w formie, w jakiej została złożona – zarówno teksty Michaela Mardera, jak i prace współtworzone przez rośliny oraz Anaïs Tondeur zajmują tyle samo miejsca. Następuje tym samym równouprawnienie dwóch narracji, które sobie towarzyszą, uzupełniają się, krzyżują, a czasami sobie zaprzeczają. Książka oparta jest na stałym dialogu tekstu i obrazu, w efekcie prezentowana przez nią opowieść staje się czymś otwartym, podatnym na interpretację i do końca nieustalonym. Ciągła zmiana nie tyle podważa wywód, ile pozwala czytelnikowi włączyć się w niego, wytworzyć własny obraz nuklearnej katastrofy. Dzięki temu *The Chernobyl Herbarium* nie narzuca odbiorcom ustalonej wersji wydarzenia, lecz zaprasza do współtworzenia pamięci i obrazu awarii.

Uważam, że książka spełnia postulat, o którym pisała Justyna Tabaszewska: „Tylko uznanie ich [bytów nieludzkich – przyp. A.B.] oddzielności może pozwolić na ograniczenie hegemonii człowieka, a co za tym idzie, uznanie – przynajmniej w tej określonej sferze – interesów innych żywych organizmów za co najmniej równie istotne jak dążenie człowieka”[13]. Dzięki gestowi Michaela Mardera i Anaïs Tondeur rośliny zyskały głos, wchodząc w dialog z ludzkim językiem. Słyszane, nie mogą zostać zignorowane. Zaświadczają, a w efekcie mutują dotychczasowe formy produkowania wiedzy, ponieważ „nie są już po prostu przedmiotem wiedzy (wymiernym i przewidywalnym), lecz są poznawane przez ludzi jako istoty same w sobie”[14]. Stają się Mortonowskim hiperobiektem (*hyberobject*). Amerykański filozof zwraca uwagę, że hiperobiekty ze względu na swoją rozczłonkowaną, nielokalną, a zarazem wszechogarniającą zmysłowo ich charakterystykę, stają się dostępne doświadczeniu jedynie w swoich partykularnych, pojedynczych przejawach, nigdy w całości. W tym sensie rośliny w zielniku przestają być elementem i funkcją ludzkiej wiedzy, a zaczynają stanowić podmiot w relacji człowieka ze

środowiskiem, w której każdy organizm bądź obiekt są równoważne i wchodzą ze sobą w dialog[15]. Katastrofa w Czarnobylu ukazuje słabość dotychczasowego (taksonomicznego) opisu świata, w którym poznanie jest formą władzy i wykluczenia. Struktura *The Chernobyl Herbarium* pokazuje, że ciągły przepływ pomiędzy tym, co widzimy, a tym, co czytamy, to próba wypracowania nowego modelu produkcji wiedzy opartego na estetyce i relacyjności.

Nowe otwarcie

Jaką rolę pełnią rośliny przedstawione w *The Chernobyl Herbarium*? Zarówno w przestrzeni zony, jak i w książce stają się reprezentacją katastrofy. Uzmysławiają przemianę, jakiej uległa rzeczywistość po wydarzeniach z kwietnia 1986 roku. Awaria nuklearnego reaktora zadziałała jak forma totalnej fotografii, pozostawiając radioaktywne ślady w materialnej przestrzeni, która tym samym przemieniła się w swoistą kliszę fotograficzną.Świat po katastrofie nuklearnej zmienił się w kamerę, a wszystko, co skażone – w swoje zdjęcie. Pozycja, jaką zajmują fotogramy w książce, oraz przyroda w zonie zdeterminowane zostały przez promieniowanie radioaktywne. To dzięki niemu rośliny mogły stworzyć swoje autoreprezentacje ukazane w fotogramach, a przyroda nadal rozkwita w zamkniętej czarnobylskiej strefie.

Z drugiej strony to radioaktywne środowisko staje się znakiem przemijania kryzysu toksyczności – pytanie tylko, czy z a r a s t a n i e wymazuje traumę, czy jest formą jej przepracowania. Uważam, że rośliny pomagają człowiekowi w przepracowaniu traumy katastrofy – zarastanie w tym wypadku to forma zaleczenia ran powstałych w ludzkiej pamięci. Napromieniowane ludzkie ciało z powodu wyniszczającej choroby przeobrażało się w znikający obraz katastrofy. Rośliny, dzięki temu samemu promieniowaniu radioaktywnemu, uzyskały

możliwość (samo)reprezentacji, czego przykładem są prace współtworzone wraz Anaïs Tondeur. Artystka, kładąc czarnobylskie kwiaty na światłoczułych płytkach, pozwalała roślinom się wypowiedzieć, niejako pozbawiając się własnego, ludzkiego głosu. Dzięki temu gestowi zamilknięcia ludzka rzeczywistość ulega dematerializacji i zanikowi (jak ciała osób ewakuowanych ze strefy), oddając przestrzeń przyrodzie. Promieniowanie radioaktywne sprawiło, że jedyny możliwy obraz rzeczywistości to ten stworzony nieludzką ręką[16]. Obrazy uchwycone przez Anaïs Tondeur nie są jednak brutalnym odgrywaniem traumy wydarzenia, ciągłym jej odtwarzaniem:

> W efekcie swojej praktyki estetycznej artystka detonuje, uwalnia eksplozje światła uwięzionego w roślinach; jego linie rozpraszają się i krzyżują na fotogramach w każdy możliwy sposób. Uwolniła ona te świecące ślady bez przemocy, unikając powtórzenia pierwszego, niewidzialnego wydarzenia w Czarnobylu, a jednocześnie uchwytując jego część. Uwolnienie i zachowanie; zachowanie i uwolnienie (s. 14).

Francuska artystka niejako pomaga przyrodzie dojść do głosu.

Zaczynamy zdawać sobie sprawę, że rośliny także mają swoje sposoby istnienia, wrażliwość, pamięć, możliwość uczenia się i myślenia. Jednym słowem posiadają swoją własną świadomość. Akceptując istnienie czegoś takiego jak „roślinna podmiotowość", tym samym relatywizujemy ludzką świadomość (w ruinie) i pozwalamy jej przyjąć opustoszałe miejsce pośród innych rodzajów świadomego życia (s. 50).

Dzięki temu zniesiony zostaje podział między naturą a kulturą opierający się głównie na rozdziale istnień mówiących (ludzie) od pozbawionych głosu (natura)[17] – rzeczywistość zaczyna opierać się na wspólnocie dialogu pomiędzy wszystkimi bytami.

The Chernobyl Herbarium pokazuje, co się stanie, jeśli oddamy głos nieludzkim bytom, w tym przypadku roślinom. Opowieści-obrazy stały się tu narzędziem wyjścia z poznawczego impasu, przed jakim postawił nas antropocen. Tworzone przez rośliny

obrazy, ujawnienie ich materialnej fotosyntetycznej cielesności pozwala zobaczyć, że nie możemy już wierzyć w nietkniętą naturę, ale nie dlatego, że została ona zniszczona – dlatego, że nigdy nie istniała. Tym samym to rośliny pozwalają wyjść z ideowego impasu wyobrażeń na temat środowiska, w którym konkurują ze sobą głosy o zwycięstwie natury stworzonej przez człowieka z pragnieniem powrotu do pierwotnej dzikości[18]. Fotogramy pozwalają na zniesienie estetycznego dystansu stworzonego przez dominację wyobrażenia o Naturze, ponieważ tworzą wraz z ludźmi wspólną, demokratyczną opowieść, w której wizualne piękno staje się zarazem znakiem katastrofy. Reprezentuje nowe, skażone (promieniowaniem, pestycydami, śmieciami itd.) życie – n o w ą d z i k o ś ć[19] – i świat, w którym do głosu dochodzą słabe, zmutowane podmiotowości, dające opór dominującym formom narracji i pomagające w wypracowaniu nowym postaw wobec postępującego kryzysu klimatycznego. Ludzko-nie-ludzcy aktorzy produkują wiedzę w pełni świadomi zależności, o których pisała Jane Bennett w książce *Vibrant Matter. A political ecology of things*. Natura i kultura istnieją tu w nierozerwalnej relacji, gdzie to, co nazywamy naturalnym, jest w rzeczywistości kulturowo zdeterminowane przez pojęcie Natury. Natomiast to, co jest kulturą, nie jest jedynie tworem człowieka, ale również innych biologicznych, geologicznych i klimatycznych sił[20]. Rośliny poddają fotosyntezie wspólne doświadczenia kryzysu, wytwarzając wiedzę o tym, co niedostępne ludzkim zmysłom. Ukazując to, co niewidoczne, pozwalają ludziom na zrozumienie i, być może, uratowanie rzeczywistości, w której przyszło wszystkim istnieć. Nie są lekarstwem na kryzys, ale jego reprezentacją dającą w swojej toksyczności nadzieję na przyszłość, w której wszystkie byty będą mogły żyć i umierać na przynależnych im prawach. Na istnienie w cieniu katastrofy, która niszcząc, pozwala również na zmianę.

Dziękujemy Współautorce książki za zgodę na wykorzystanie

ilustracji.

1 Jak zwraca uwagę Timothy Morton wszyscy wciąż jesteśmy niemal w równym stopniu zagrożeni toksyczną spuścizną Czarnobyla. Timothy Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2014, s. 84.

2 O nowych modelach wizualnej reprezentacji po katastrofie w Czarnobylu pisała Monika Pastuszko w artykule *Napromieniowane zdjęcia Igora Kostina. O wizualnych aspektach katastrofy w Czarnobylu*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej" 2013, nr 3, http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/80/118, dostęp 1 lutego 2019.

3 Iwona Boruszkowska, *Mapowanie apokalipsy – pustka i ślad czarnobylskiej zony w narracjach poczarnobylskich*, w: *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*, red. I. Boruszkowska, K. Glinianowicz, A. Grzemska, P. Krupa, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 86.

4 Podtytuł nawiązuje do książki Swietłany Aleksiejewicz, która inspiruje zarówno autorów publikacji, jak i mnie, w próbie tworzenia nowych, niewykluczających i świadomych swoich słabości historii o życiu w czasach wszechogarniającej katastrofy. Swietłana Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*, przeł. J. Czech, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012.

5 Nie jest to oczywiście jedyny przykład politycznego wykorzystania zielnika; najbardziej znanym jest *Herbarium* Róży Luksemburg, por. *Tajemnica zielnika Róży Luksemburg*, strona Fundacji im. Róży Luksemburg, http://www.clickweb1856173.home.pl/zielnik, dostęp 18 lutego 2019.

6 Por. *Community*, „Open Humanities Press", http://www.openhumanitiespress.org/about/community/, dostęp 5 września 2018.

7 *Dzieci Czarnobyla*, PKF 1991, nr 31, „Kronika.pl", http://kronikarp.pl/szukaj,2898,strona-1, dostęp 31 stycznia 2019.

8 Por. m.in. Swietłana Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa...*

9 Anaïs Tondeur, *Chernobyl Herbarium*, http://www.anais-tondeur.com/projects/chernobyl-s-herbarium--text/

, dostęp 1 lutego 2019.

10 Małgorzata Czapiga, *Mistyfikacja Czarnobyla? Suplement*, w: *Prawda i fałsz. O polskiej chwale i wstydzie*, red. W.K. Pessel, S. Zagórski, Oficyna Wydawnicza Stopka, Łomża 2010, s. 202.

11 By przywołać kanoniczny już tekst Jacques'a Derridy, *Gorączka archiwów. Impresja freudowska*, przeł. J. Momro, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.

12 Ewa Bińczyk, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018, s. 16.

13 Justyna Tabaszewska, *Zagrożenia czy możliwości? Ekokrytyka – rekonesans*, „Teksty Drugie" 2011, nr 3, s. 211.

14 Timothy Morton, *Hyperobjects...*, s. 199.

15 Ibidem.

16 Choć w tym przypadku może zasadniej byłoby mówić o tworzeniu przez roślinną łodygę.

17 Maciej Gdula, *Wstęp*, w: Bruno Latour, *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, przeł. A. Czarnacka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009, s. 5.

18 Ewa Rewers, *Humanistyka wobec koncepcji „kulturynatury"*, „Teksty Drugie" 2017, nr 1, s. 164.

19 Pojęcie to zapożyczyłam z książki Freda Pearce'a, *The New Wild. Why Invasive Species Will Be Nature's Salvation*, Beacon Press, Boston 2015.

20 Jane Bennett, *Vibrant Matter. A political ecology of things*, Duke University Press, Durham–London 2010, s. 39.

Bibliografia

Bennett Jane. Vibrant Matter. A political ecology of things. Durham–London: Duke Univesity Press, 2010.

Bińczyk Ewa. Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018.

Boruszkowska Iwona. „Mapowanie apokalipsy – pustka i ślad czarnobylskiej zony w narracjach poczarnobylskich". W Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki, red. Iwona Boruszkowska, Katarzyna Glinianowicz, Antonia Grzemska, Paweł Krupa, 80–89. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.

Czapiga Małgorzata. „Mistyfikacja Czarnobyla? Suplement". W Prawda i fałsz. O polskiej chwale i wstydzie, red. Włodzimierz K. Pessel, Stanisław Zagórski, 199–209. Łomża: Oficyna Wydawnicza „Stopka", 2010.

Gdula Maciej. „Wstęp". W Bruno Latour Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji, 5–12. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2009.

Morton Timothy. Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2014.

Pastuszko Monika, „Napromieniowane zdjęcia Igora Kostina. O wizualnych aspektach katastrofy w Czarnobylu", Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 3 (2013), http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/80/118.

Pearce Fred. The New Wild. Why Invasive Species Will Be Nature's Salvation. Boston: Beacon Press, 2015.

Rewers Ewa, „Humanistyka wobec koncepcji kulturynatury", Teksty Drugie 1 (2017): 163–175.

Tabaszewska Justyna, „Zagrożenia czy możliwości? Ekokrytyka – rekonesans". Teksty Drugie 3 (2011): 205–220.