



Fotografia – obraz – tekst

Wizualno-językowe formy obrazowania katastrofy czarnobylskiej

Photography – Image – Text

Visual and Narrative Forms of Imaging the Chernobyl Disaster

Abstract: The article deals with visual and narrative ways of representing the Chernobyl disaster. Two cultural texts have been analyzed: the photo album entitled *Chernobyl. Confessions of a Reporter* by Igor Kostin, and the comic book *Chernobyl. The Zone*, by Natasha Bustos and Francesco Sanchez. They are connected not only by subject matter but also by a combination of visual and language codes. The analysis in question leads to the conclusion that for the articulation of the event and its consequences, one-code message is insufficient. Intermediality is a way to describe the traumatic post-catastrophic experience.

Keywords: Chernobyl, photography, comic book, reportage, representation

6 maja 2019 roku telewizja HBO wyemitowała premierowe odcinki brytyjsko-amerykańskiego serialu *Czarnobyl* w reżyserii Johna Rencka¹. Produkcja ta zdobyła uznanie krytyków, o którym świadczą liczne nagrody, m.in. Nowojorska Niezależna Nagroda Filmowa Gotham (za najlepszy przełomowy serial), a także wygrana w dziesięciu kategoriach nagrody Emmy (m.in. za najlepszy serial, kompozycję muzyczną, udźwiękowienie, reżyserię, scenografię, scenariusz) oraz w dwóch kategoriach w konkursie Złoty Glob (najlepszy serial limitowany lub film telewizyjny oraz najlepszy aktor drugoplanowy w serialu dla Stellana Skarsgård). Produkcja HBO zwyciężyła ponadto w konkursie Amerykańskiej Gildii Reżyserów Filmowych i Amerykańskiego Stowarzyszenia Montażystów. *Czarnobyl* uzyskał

1. *Czarnobyl*, reż. John Reck, prod. Craig Mazin, scen. C. Mazin, Carolyn Strauss, Jane Featherstone, dyst. HBO, Wielka Brytania–Stany Zjednoczone 2019. Scenariusz serialu został częściowo oparty na reportażu Swietłany Aleksijewicz *Czarnobylska modlitwa*. Scenarzyści wykorzystali opisaną przez reporterkę historię Ludmiły Ignatengo, żony Wasylia, strażaka biorącego udział w gaszeniu czwartego bloku w Czarnobylskiej Elektrowni Jądrowej. Por. Swietłana Aleksijewicz, „Samotny głos ludzki”, w: *Czarnobylska modlitwa. Kroniki przyszłości*, przeł. Jerzy Czech (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2012), 13–29.

też wiele nominacji, między innymi do nagród Amerykańskiej Gildii Scenarzystów i Scenografów oraz we wspomnianym już konkursie Złotego Globu (w kategoriach: najlepsza aktorka drugoplanowa w serialu dla Emily Watson oraz najlepszy aktor pierwszoplanowy w serialu dla Jareda Harris). O popularności produkcji HBO wśród publiczności świadczy natomiast nota w największej w świecie filmowej bazie danych IMDb, gdzie wystawiono jej ocenę 9,5 na 10 punktów, a także nagroda portalu Filmweb za najlepszy serial 2019 roku, przyznawana na podstawie głosów oddanych przez użytkowników tego serwisu.

Po emisji serialu znacznie wzrósł ruch turystyczny w Czarnobylskiej Strefie Wykluczenia, a media społecznościowe zapełniły się setkami fotografii z zony. Według danych opracowanych przez Organizacyjno-Techniczne i Informacyjne Centrum Zarządzania Strefą Wykluczenia oraz Państwową Agencją Ukrainy ds. Zarządzania Strefą Wykluczenia w drugiej połowie 2019 roku odnotowano nasilenie ruchu turystycznego w zonie w porównaniu z latami poprzednimi: do listopada 2019 roku strefę odwiedziło 17 038 turystów (z czego 80% to obcokrajowcy). Dla przykładu w listopadzie 2018 roku zarejestrowano nieco ponad 9 000 odwiedzających².

Przypadek serialu oraz dane liczbowe dotyczące turystyki na terenie strefy przywołuję jako przykład współczesnej intensyfikacji zainteresowania Czarnobylską Strefą Wykluczenia. Temu zainteresowaniu towarzyszy również ruch wydawniczy na polskim rynku. Oczywiście temat czarnobylski w zasadzie już od 1987 roku pojawiał się w narracyjnych reportażach: wówczas pisał o nim Jurij Szerbak, autor *Czarnobyla. Historii dokumentalnej*³. U schyłku lat osiemdziesiątych XX wieku swoją relację opublikował też Waldemar Siwiński w *Czernobylu. Od katastrofy do procesu*⁴. W kolejnych latach o katastrofie i jej skutkach pisali między innymi Pierce Paul Read, Mary Mycio, Swietłana Aleksijewicz, Francesco M. Cataluccio czy Mary Hilbk⁵. Można jednak uznać, że w 2019 roku nuklearny kataklizm sprzed przeszło trzech dekad przeżył w Polsce swój tekstowy renesans. Około miesiąc przed premierą przywołanego serialu opublikowano polskie tłumaczenie

2. Dane te pochodzą ze strony internetowej Organizacyjno-Technicznego i Informacyjnego Centrum Zarządzania Strefą Wykluczenia: <https://cotiz.org.ua/novyny> (8.05.2020).

3. Jurij Shcherbak, *Chernobyl. A Documental Story*, przeł. Ian Press (Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies, 1989). Ukraińska wersja reportażu ukazywała się na łamach prasy już od 1987 roku.

4. Waldemar Siwiński, *Czernobyl. Od katastrofy do procesu* (Warszawa: Iskry, 1989).

5. Pers Paul Read, *Czarnobyl. Zapis faktów*, przeł. Jerzy Kubowski (Warszawa: Świat Książki, 1996); Mary Mycio, *Piołunowy las. Historia Czarnobyla*, przeł. Romuald Kirwił (Poznań: The RK Publisher, 2006); Swietłana Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa...*, Francesco M. Cataluccio, *Czarnobyl*, przeł. Paweł Bravo (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2013); Merle Hilbk, *Czarnobyl Baby. Reportaże z pogranicza Ukrainy i Białorusi*, przeł. Barbara Tarnas (Warszawa: Carta Blanca, 2011).

reportażu Kate Brown *Czarnobyl. Instrukcje przetrwania*⁶ oraz popularnonaukową książkę Pawła Sekuły *Likwidatorzy Czarnobyla*⁷, a po emisji serialu ukazały się polskie tłumaczenia książek Serhieja Plokhy'ego i Adama Higginbothama⁸ oraz wznowienie albumu fotograficznego Igora Kostina *Czarnobyl. Spowiedź reportera*⁹.

To wzmożone zainteresowanie tematyką czarnobylską skłania do ponownej refleksji nad reprezentacjami tej katastrofy nuklearnej w kulturze. Owa refleksja mogłaby być oczywiście niezwykle szeroka: problematyka skażenia środowiska i jego długofalowych skutków, wpływ radiacji na zdrowie mieszkańców białorusko-ukraińskiego pogranicza, miniona i bieżąca polityka pamięci i polityka miejsca, obecność motywów czarnobylskich w tekstach popkultury czy wreszcie kontrowersje wokół turystycznego charakteru Czarnobylskiej Strefy Wykluczenia to tylko przykładowe zagadnienia, jakie wchodzą w obręb współczesnych badań poświęconych kulturowym reprezentacjom katastrofy z 1986 roku¹⁰. W tym szkicu interesuje mnie jednak tylko pewna część postkatastroficznego dyskursu. Celem artykułu jest mianowicie analiza wizualno-językowych form obrazowania katastrofy z 26 kwietnia 1986 roku, czyli takich tekstów kultury, które ze względu na swój gatunkowy paradygmat prymarnie wykorzystują obraz, połączony jednakże w sposób komplementarny z tekstową narracją. Do nich należy wspomniany już album Kostina. Oprócz niego omówię również komiks *Czarnobyl. Strefa* Natashy Bustos oraz Francisco Sancheza¹¹.

Zdjęcia ukraińskiego fotografa i komiks hiszpańskich artystów łączy – oczywiście oprócz tematu – intermedialność polegająca na połączeniu warstwy wizualnej i językowej, przy czym każda z tych warstw ma charakter narracyjny. Należy jednak w tym miejscu zaznaczyć, że w niektórych z wymienionych wcześniej publikacji

6. Kate Brown, *Czarnobyl. Instrukcje przetrwania*, przeł. Tomasz Gałązka (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2019).

7. Paweł Sekuła, *Likwidatorzy Czarnobyla* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2019).

8. Serhij Plokhy, *Czarnobyl. Historia nuklearnej katastrofy*, przeł. Marek Fedyszak (Kraków: Znak Horyzont, 2019); Adam Higginbotham, *O północy w Czarnobylu*, przeł. Robert Filipowski (Kraków: Wydawnictwo SQN, 2019).

9. Igor Kostin, *Czarnobyl. Spowiedź reportera*, przeł. Wiktoria Melech (Poznań: Albatros, 2019).

10. Te zagadnienia podejmują np. autorzy artykułów opublikowanych w cytowanej w niniejszym artykule monografii *Po Czarnobylu*, ale również liczne artykuły, por. m.in.: Anna Barcz, "Przedmioty ekozagłady. Spekulatywna teoria hiperobektów Timothy'ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze", *Teksty Drugie* nr 2, 2018; Aleksandra Brylska, "Fotosynteza pamięci. Roślinna pamięć o katastrofie", *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, nr 22, 2018; Marta Hoffman, "W stronę Czarnobyla. Postpamięć siłą napędową dla medykalizacji czy odwrotnie?", *Politeja*, nr 47, 2017; Monika Żółkoś, "Czarnobylski 'kres natury'. Reportaże Swietłany Aleksijewicz w świetle humanistyki nieantropocentrycznej", w: *Poetyki ekocydu. Historia, natura, konflikt*, red. Aleksandra Ubortowska, Dobrosława Korczyńska-Partyka, Ewa Kuliś (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2019).

11. Natalia Bustos, Francisco Sanchez, *Czarnobyl. Strefa*, przeł. Krzysztof Konopacki (Poznań: Centrala – Mądre Komiksy, 2015).

również znajduje się materiał wizualny, jednak pełni on raczej funkcję ilustracyjną i dokumentarną, a nie narracyjną. Zdjęcia w książkach Mycio, Higginbothama czy Plokh'yego stanowią tylko pewnego rodzaju dodatek, objętościowo niewielki w porównaniu z tekstem. Ponadto fotografie te nie są wykonane przez autorów publikacji. Zostały zrealizowane w pierwszych latach po katastrofie, między innymi przez Wiktora Suworowa, Jurija Abramoczkiną czy właśnie Igora Kostina, albo też zaczerpnięte z różnych archiwów (na przykład z zasobów portalu prypyat-city.ru czy Ukraińskiego Narodowego Muzeum Czarnobyla, z których skorzystał Higginbotham, a nawet – jak u Plokh'yego – z ogólnodostępnych źródeł internetowych takich jak Getty Images czy iStock). Gdyby fotografie te pominać, nie stanowiłoby to szkody dla odczytania całości publikacji. Nie są one zatem elementem narracyjnym. Inaczej jest natomiast w przypadku publikacji Kostina oraz Bustos i Sanchez. Chociaż są to dwie różne formy gatunkowe – fotoalbum o charakterze dokumentalnym oraz komiks, którego autorzy operują osadzoną w historycznym kontekście fikcją – to jednak można obie publikacje zestawzić ze względu na fakt, iż w ich przypadku intermedialne sposoby przedstawienia katastrofy stanowią pewną strategię reprezentacji traumatycznego wydarzenia, które w swojej istocie jest trudno uchwytnie, tak jak nieuchwytnie percepcyjnie jest samo promieniowanie. To, czego nie może przekazać ciąg znaków językowych, stało się możliwe do wyrażenia za pomocą obrazu. Jednak okazuje się, że również sam obraz jest niewystarczający – tekst go dookreśla, dopowiada z kolei to, czego nie można przekazać za pomocą medium fotograficznego czy graficznego.

Kostin jeszcze przed 1986 rokiem był uznanym fotografem, który dokumentował między innymi wojnę w Wietnamie i Afganistanie. Jako pracownik Agencji Prasowej Nowosti został oddelegowany do Czarnobylskiej Elektrowni Jądrowej już w kilka godzin po wybuchu¹². To właśnie on wykonał pierwsze zdjęcie zrujnowanego reaktora numer 4, a dokonał tego już popołudniem w dniu 26 kwietnia 1986 roku. Kostinowi zawdzięczamy najsłynniejsze fotografie, które powstały tuż po awarii, a także później: podczas dekontaminacji skażonych terytoriów oraz w moskiewskim szpitalu nr 6, w którym leczyli się i umierali najbardziej napromieniowani strażacy i pracownicy elektrowni. Jego fotoalbum zawiera zbiór fotografii uszeregowanych tematycznie: jest tu rozdział o dekontaminacji (*Wojna totalna*), o oczyszczaniu dachu elektrowni (*Koty dachowe*) czy o procesie czarnobylskim (*Potiomkinowski proces*).

Fotograf jednak nie skończył swojej pracy po utworzeniu zamkniętej strefy i częściowym oczyszczeniu jej terenu. To miejsce stało się dla niego niezwykle przestrzenią, która – jak sam pisze – zmieniła jego życie: “Dziś trudno mi żyć wśród

12. Por. Monika Pastuszko, “Napromieniowane zdjęcia Igora Kostina”, *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej* nr 3, 2013, 1–6.

ludzi. Nie rozumiem ich problemów: pogoń za pieniędzmi, szarzyzna dnia, banalne sprawy. To wszystko jest niczym wobec ogromu nieszczęścia, jakie widziałem. Ta katastrofa odmieniła mnie moralnie”¹³. Zaangażowany emocjonalnie fotograf nadal więc jeździł do Czarnobyla, uwieczniając na błonie światłoczułej mogilniki (miejsca składowania napromieniowanych obiektów), samosiołów (nielegalnych mieszkańców strefy), rozpadające się wioski pozbawione mieszkańców, coraz bardziej dziczejącą przyrodę w świecie opuszczonym przez człowieka (części: *Cmentarzysko pojazdów, Powrót do Czarnobyla*), ale również to, co w następstwie katastrofy działo się ponad sto kilometrów na południe od Czarnobyla i Prypeci, czyli w Kijowie – ogromne społeczne protesty, które stały się jednym z czynników upadku totalitarnego systemu w Ukraińskiej Socjalistycznej Republice Radzieckiej (rozdział: *Naród się buntuje*).

Zdjęcia w albumie Kostina są uszeregowane nie tylko tematycznie, ale również według klucza chronologicznego. Otwiera je jedyne w świecie zdjęcie wykonane w dniu katastrofy, przedstawiające widziane z pokładu helikoptera ruiny czwartego bloku ze szczątkami reaktora. Następnie zamieszczono kolejno fotografie pokazujące oczyszczanie terenu strefy i dachu elektrowni, ewakuację ludności z Prypeci i okolicznych miejscowości, budowę Sarkofagu (betonowej konstrukcji, która przykryła radioaktywne gruzy reaktora jądrowego), proces oskarżonych, leczenie choroby popromiennej, protesty społeczne, a także tych, którzy mimo nakazu ewakuacji nielegalnie wrócili do swoich domów. W rezultacie album układa się w rozwijającą się w czasie wielowątkową narrację: począwszy od katastrofy, poprzez usuwanie jej skutków, a skończywszy na jej różnorodnych konsekwencjach zdrowotnych, społecznych i politycznych.

Natomiast komiks Bustos i Sancheza został podzielony na trzy części, połączone wątkiem międzypokoleniowej traumy. Rozdział *Leonid i Galia* opowiada o parze staruszków, którzy – mimo zakazu władz – wrócili do swojego gospodarstwa, by zamieszkać w skażonym, ale własnym domu. *Władimir i Anna* opisuje katastrofę oraz ewakuację Prypeci, na przykładzie dzieci starszej pary. *Jurij i Tatiana* to rozdział o pokoleniu wnuczków, które po dekadach wracają do zony, odnajdują opuszczony dom nieżyjących już dziadków i zrujnowane mieszkanie na prypeckim blokowisku, w którym przed katastrofą mieszała ich rodzice. Co ciekawe, autorzy wprowadzają na karty komiksu fotografię, jednak nie jako rzeczywiste zdjęcia, ale w formie rysunków wykonanych przez Bustos. Każdy z trzech rozdziałów rozpoczyna się właśnie rodzinną fotografią. Często w kadrach pojawia się też zdjęcie przedstawiające Leonida i Galię, ich ciężarną córkę Annę oraz wnuczka Jurija pozujących na tle diabelskiego młyna w Prypeci. Właśnie to zdjęcie znajduje się w pudełku z pamiątkami, jakie zostawili dla wnuczków

13. Kostin, *Czarnobyl...*, 235.

dziadkowie. Takie fotografie-grafiki “kumulują w sobie ładunek pamięci, lub, mówiąc za Marianne Hirsch, postpamięci”¹⁴. Przywołana w cytacie Hirsch właśnie na przykładzie fotografii i komiksu nakreśla koncepcję postpamięci, oznaczającą pamięć drugiego pokolenia, które osobiście nie doświadczyło traumatycznego zdarzenia, ale zna je wyłącznie z opowieści rodzinnych. “Ich własne, spóźnione historie ulegają zniesieniu przez historie poprzedniego pokolenia ukształtowane przez doświadczenie traumatyczne, którego nie sposób ani zrozumieć, ani przetworzyć”¹⁵. Reprezentantami tego pokolenia są w komiksie Jurij i Tatiana (szczególnie ta ostatnia, która urodziła się już po katastrofie, więc nigdy nawet w Prypeci nie mieszkała). W obliczu śmierci dziadków i ojca, wobec obojętności matki, która nie chce nawet odebrać kartonu z pamiątkami po Leonidzie i Galii, to właśnie rodzeństwo (przedstawiciele trzeciego pokolenia) staje się gwarantem przetrwania pamięci. Pamięć ta nie dotyczy jednak wyłącznie katastrofy, ale również jej rodzinnego, prywatnego wymiaru, osobistych przeżyć i doświadczeń.

Na końcu komiksu zamieszczono krótkie wypowiedzi autorów, w których piszą oni o swojej pracy nad *Czarnobyłem. Strefą*. Znalazło się tu również pięć kolorowych fotografii – tym razem już nie w formie grafiki, ale przedruków rzeczywistych zdjęć. Zdjęcia te, wykonane przez Hiszpankę Lourdes Segade, prezentują diabelski młyn w Prypeci, cmentarz w lesie nieopodal miasteczka Czarnobyl, widzianą z oddali elektrownię ze znakiem ostrzegającym przed radioaktywnością na pierwszym planie oraz dwie fotografie ludzi: jedna przedstawia Michaiła Urupę z miejscowości Paryszew, druga leżącą na sofie, niepełnosprawną ruchowo, zdeformowaną Kławdię Siemionową. Zdjęcia te mogą pełnić funkcję dokumentacyjną, ale także stanowią element, który uwiarygadnia narrację, są rzeczywistym punktem odniesienia dla fikcyjnej historii. Fotografie wraz z dodatkiem, w którym Bustos i Sanchez opowiadają o tworzeniu komiksu, Gawel Janik uznał za elementy zaburzające genologiczną jednoznaczność komiksu: “Niewątpliwie godzi to w założenia gatunkowe komiksu, przenosząc warstwę narracyjną z dymków i ramek do adnotacji i wyjaśnień niewchodzących bezpośrednio w obręb warstwy fabularnej historii”¹⁶. Ze stwierdzeniem tym nie można jednak

14. Gawel Janik, “Postkatastroficzne obrazy. *Czarnobyl – Strefa* jako komiks nuklearny”, w: *Po Czarnobyli. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*, red. Iwona Boruszkowska, Katarzyna Glinianowicz, Aleksandra Grzemska, Paweł Krupa (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017), 155.

15. Marianne Hirsch, “Żałoba i postpamięć”, przeł. Katarzyna Bojarska, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. Ewa Domańska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010), 254. Hirsch analizuje komiks Arta Spiegelmana, którego tematem jest Zagłada i rodzinne doświadczenia artykułowane na przykładzie historii ojca autora, por. Art Spiegelman, *Maus. Opowieść ocalałego*, przeł. Piotr Bikont, tom I: *Mój ojciec krwawi historią*, tom II: *I tu zaczęły się moje kłopoty* (Kraków: Wydawnictwo Post, 2001).

16. Janik, “Postkatastroficzne obrazy...”, 158.

zgodzić się w zupełności, ponieważ “dymki i ramki” nie są przecież pozbawione warstwy narracyjnej. Epilog wprawdzie uzupełnia tę warstwę, ale jej nie zastępuje.

Przełamanie “gatunkowych założeń” jest widoczne również na innym poziomie, i to zarówno w komiksie, jak i albumie Kostina. W obu tekstach dochodzi do pewnego rodzaju genologicznego rozchwiania. Album fotograficzny jest bowiem zbiorem fotografii, którym może, ale nie musi towarzyszyć opis. Nawet jeśli ów występuje, to najczęściej w formie krótkich deskryptywnych zdań, które jednak nie tworzą narracji. Tymczasem w *Czarnobyli. Spowiedzi reportera* tekstu jest proporcjonalnie dużo w stosunku do zdjęć i nie ogranicza się on wyłącznie do opisów fotografii. Każdy rozdział rozpoczyna się kilkustronicową, prowadzoną w trybie pierwszoosobowym opowieścią Kostina, czyli świadectwem jego pobytu w Czarnobylskiej Strefie Wykluczenia. Ostatnią narracyjną część stanowi szkic autobiograficzny, który poprzedza *Epilog. Dwadzieścia cztery tysiące lat w życiu jabłka* autorstwa Gali Acklerman, dziennikarki i eseistki, kuratorki wystawy *Zdarzyło się pewnego razu w Czarnobyli* (Barcelona 2006). Komiks z kolei w kontekście gatunkowym może być rozpatrywany jako *graphic novel*, czyli powieść graficzna, sztuka dwutworzywowa, słowno-obrazowa, charakteryzująca się jednością ikono-lingwistyczną¹⁷. W komiksie *Czarnobyl. Strefa* przeważa obraz, a tekstu jest raczej niewiele. Bohaterowie rzadko ze sobą rozmawiają, a więcej milczą. Warstwa językowa została w komiksie mocno ograniczona i zajmuje proporcjonalnie mniej miejsca niż warstwa graficzna. Wymiana zdań między bohaterami ogranicza się do krótkich kwestii stanowiących zazwyczaj komentarze do spraw dla nich najważniejszych. Galia i Leonid rozmawiają o uprawie ziemi i stanie zwierząt gospodarskich, ponieważ to właśnie dbałość o dom staje się ich celem, który pozwala im przetrwać. Wspominają również swoje dzieci, dając wyraz tęsknocie i osamotnieniu. W pewnym momencie Galia mówi: “Nie pozwól, by ponownie nas stąd wyrzucono”, a Leonid zapewnia: “Nikt nas stąd nie ruszy, obiecuję ci”¹⁸. Te słowa zaświadczały o stałym lęku, który towarzyszy parze staruszków: to wyraz strachu przed utratą najważniejszego w ich życiu miejsca – domu – oraz poczucia braku stabilizacji. Druga część komiksu rozpoczyna się zwyczajnym dniem w Prypeci. Mieszkańcy miasta rozmawiają z sobą o codziennych sprawach. Kulminacyjnym momentem tej części jest wybuch reaktora – po nim następuje szereg graficznych plansz nieopatrzonych tekstem, z wyjątkiem onomatopei. Taki zabieg sugeruje niemożność bezpośredniego wyartykułowania doświadczenia katastrofy, brak adekwatnego języka do opisu tego doświadczenia. Jak pisze Sanchez, jednym z jego celów było uniknięcie

17. Krzysztof Lichtblau, “Komiks”, w: *Interpretacyjny słownik terminów kulturowych*, red. Jerzy Madejski, Sławomir Iwasiów (Szczecin: Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, 2014), 83–84.

18. Bustos, Sanchez, *Czarnobyl. Strefa...*, 21.

epatowania okropieństwem i pogoni za sensacją. “Należało więc raczej sugerować niż pokazywać”¹⁹ – stwierdza. Na ten problem zwracała uwagę Swietłana Aleksijewicz, pisząc, że opowiadając o katastrofie czarnobylskiej “[...] tak łatwo ześlizgnąć się w banał... W banał horroru...”²⁰.

W komiksie wiele jest zatem niedomówień i sugestii. Eksplozja w bloku nr 4 Czarnobylskiej Elektrowni Jądrowej została ukazana na planszy zajmującej całą stronę: widnieje na niej wyłącznie małe białe komin otoczony jasnym dymem na tle czarnego, rozgwieżdżonego nieba. Pierwszy szkic koncepcyjny był jednak inny. W pierwotnym projekcie centralą część planszy zajmował wielki czarny napis “Booom!!”, wokół którego Bustos naszkicowała obłoki dymu i wykrzywione w przerażeniu, krzyczące twarze. Ostatecznie jednak zdecydowała, że wybuch pokaże w inny sposób:

Punktem zwrotnym opowieści prawdopodobnie jest wielki wybuch reaktora. Początkowo chciałam nadać mu zasłużone znaczenie. Wykonałam kilka prób ukazania go i początkowo wybrałam ten sam oniryczny klimat, który pojawia się w snach Galii. Ale w końcu zdecydowaliśmy się na bardziej refleksyjną wizję, w której nie epatuje się przemocą towarzyszącą temu wydarzeniu. Tak więc “widok z zewnątrz” uznaliśmy za obraz o wiele bardziej sugestywny niż bezpośrednie przedstawienie wybuchu²¹.

W ten sposób Bustos uzasadnia wybór takiego, a nie innego przedstawienia katastrofy. Zbyt łatwo jest bowiem zamienić opowieść o katastrofie w obecną w popkulturze narrację postapokaliptyczną, szokującą obrazami zniszczonego świata po zagładzie, pełnego zmutowanych roślin, zwierząt i ludzi, jak uczynili to na przykład twórcy filmu *Czarnobyl. Reaktor strachu*²² oraz producenci serii gier komputerowych *S.T.A.L.K.E.R.*²³. Jednak w takich sensacyjnych przedstawieniach umyka niezwykle istotna część czarnobylskiego dyskursu – traumatyczne doświadczenie ludzi, których całe dotychczasowe życie legło w gruzach, a także problem z reprezentacją tego doświadczenia. Dla *Czarnobyla. Strefy* charakterystyczna jest przewaga materiału graficznego nad językowym, Krzysztof Lichtblau stwierdza, że taki “niemy komiks” stanowi sposób właśnie na zasygnalizowanie “niewyraźności doświadczenia”²⁴, czy też – sprecyzujmy – niewystarczalności

19. Francisco Sanchez, “Epilog”, w: Bustos, Sanchez, *Czarnobyl. Strefa...*, 176.

20. Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa...*, 31.

21. Natasha Bustos, “Tworzenie stron”, w: Bustos, Sanchez, *Czarnobyl. Strefa...*, 182–183.

22. *Czarnobyl. Reaktor strachu*, reż. Bradley Parker, scen. Oren Peli, Carey Van Dyke, Shane Van Dyke, dyst. Warner Bros, Forum Film, Stany Zjednoczone 2012.

23. *S.T.A.L.K.E.R.: Cień Czarnobyla* (Ukraina 2007), *S.T.A.L.K.E.R.: Czyste niebo* (Ukraina 2008), *S.T.A.L.K.E.R.: Zew Prypeci* (Ukraina 2009), prod. GSC Game World.

24. Krzysztof Lichtblau, “Komiks wobec katastrofy. *Czarnobyl – Strefa* Francisca Sancheza i Natachy Bustos”, w: *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy...*, 149.

języka do artykulacji katastrofy. Należy zaznaczyć, że sformułowanie “niemy komiks” jest jednak nieco mylące – jak wcześniej wskazałam, *Czarnobyl. Strefa* jest wyposażony w warstwę językową, tyle tylko, że w porównaniu z materiałem graficznym tekstu jest znacznie mniej.

Przekonanie o niewydolności języka w przypadku reprezentacji katastrofy czarnobylskiej przejawia się także w literaturze. Zdaniem Tamary Hundorowej tę tendencję zapoczątkował już Jurij Szerbak. Wraz z jego reportażem “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”²⁵. Takie formy narracyjne są – pisze dalej ukraińska badaczka – nakierowane nie na to, by oddać “prawdziwy obraz” wydarzeń, ale na odtworzenie “osuwisk realności”. Hundorowa, rozważając możliwości – jak pisze – “przedstawiania nieprzedstawialnego”, konkluduje: “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, dzikiej potęgi natury, nadmiaru wyobraźni twórczej, wybuchu atomowego”²⁶. Przedstawienie zatem powinno – w opinii Hundorowej – wywoływać wrażenie nie tylko estetyczne, ale również emocjonalne. Jednakże bezprecedensowość wydarzenia powoduje, że dla opowieści o nim próżno szukać pomocy w mitologii, religii, kulturze, dotychczasowych kodach symbolicznych czy metaforach, o czym przekonuje Aleksijewicz:

Czas uległ rozpadowi... Przeszłość nagle okazała się bezużyteczna: nie było w niej nic, na czym moglibyśmy się oprzeć, wszechobecne (jak sądziliśmy) archiwum ludzkości nie zawierało odpowiednich kluczy, którymi moglibyśmy otworzyć te drzwi. Niejednokrotnie w tamtych dniach słyszałam: “Nie znajduję słów, by przekazać to, co widziałam i przeżyłam”; “Nikt wcześniej nic podobnego nie opowiadał”; “W żadnej książce, w żadnym filmie nic takiego nie było”²⁷.

Milczenie oznaczające niemożność przekazania doświadczenia katastrofy występuje w komiksie na dwóch poziomach: “Pierwszym z nich [...] jest przestrzeń, drugim – wnętrze człowieka”²⁸. Pustka przestrzeni ujawnia się w grafikach przedstawiających zrujnowaną, ogrodzoną drutem kolczastym Prypeć, zniszczone wiejskie chaty, cmentarzyska napromieniowanych pojazdów. Milczenie odno-

25. Tamara Hundorowa, “Czarnobyl, nuklearna apokalipsa i postmodernizm”, przeł. Iwona Boruszkowska, *Teksty Drugie*, nr 6, 2014, 254.

26. Hundorowa, “Czarnobyl, nuklearna apokalipsa i postmodernizm”..., 262.

27. Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa...*, 33.

28. Lichtblau, *Komiks wobec katastrofy...*, 150.

szące się do wnętrza człowieka sygnalizuje wspomniana już przewaga medium wizualnego nad językowym.

Kostin również zwracał uwagę na trudności z reprezentacją katastrofy. Porównywał na przykład dekontaminację do wojny, z tą tylko różnicą, że na wojnie wróg jest uchwytny: “Radioaktywność jest niewidzialna, bezzapachowa, bezbarwna. W Afganistanie i Wietnamie żołnierzom groziło, że zostaną trafieni kulą. Poczuliby ból, mogliby zginąć na miejscu, ale zagrożenie byłoby przynajmniej znane. A w Czarnobylu nie”²⁹. W przypadku zdjęć Kostina radiacja jednak sama daje o sobie znać – tak opisuje on swój pierwszy przelot nad płonąącym jeszcze reaktorem:

Zrobiłem dwadzieścia zdjęć. Nagle mój aparat się zaciął. Bezszykownie naciskałem spust raz za razem [...] A kiedy później w Kijowie wywoływałem kliszę, okazało się, że wszystkie klatki są zupełnie czarne. Jakbym w pełnym świetle otworzył aparat z złożonym filmem. Wówczas tego nie wiedziałem, ale był to skutek promieniowania radioaktywnego. Maria Curie-Skłodowska doświadczyła tego samego, gdy wyodrębniła rad. Tylko na pierwszej klatce, osłoniętej całą rolką, można było coś dostrzec³⁰.

Kostin pisze o całkowitym prześwietleniu filmu w kilka godzin po katastrofie, ale również inne jego fotografie nie były udane pod względem technicznym: pojawiają się na nich duże ziarno, prześwietlenia, nieostrość, rysy i szумы. Wszystkie te mankamenty zostały spowodowane radioaktywnością otoczenia, a zatem owe uszkodzenia fotograficzne są w gruncie rzeczy wizualnymi znakami skażenia. Susan Schuppli zwraca uwagę, że w efekcie powstaje nie jedynie zapośredniczona reprezentacja katastrofy, ale rzeczywiste “toksyczne zdarzenie” (*toxic event*) – wniknięcie promieniowania w cząsteczki halogenku srebra, pokrywającego światłoczułą błonę fotograficzną³¹. O specyficznym działaniu radiacji na analogowe materiały fotograficzne świadczy też album *Chernobyl Herbarium* zawierający fotogramy napromieniowanych roślin z Czarnobylskiej Strefy Wykluczenia³². Anaïs Tondeur umieściła na światłoczułych płytkach skażone rośliny, które naświetliły materiał i w ten sposób “[...] przy pomocy artystki wytworzyły swoje reprezentacje”³³. Taka reprezentacja nie jest jednak precedensem. Warto wspo-

29. Kostin, *Czarnobyl...*, 25.

30. Kostin, *Czarnobyl...*, 9.

31. Susan Schuppli, “The Most Dangerous Film in the World”, w: *Tickle Your Catastrophe! Imagining Catastrophe in Art, Architecture and Philosophy. Studies in Performing Arts and Media*, red. Federik Le Roy, Nele Wynants, Dominiek Hoens, Robrecht Vanderbeeken (Ghent: Academia Press, 2011), 127.

32. Michael Marder, Anaïs Tondeur. *Chernobyl Herbarium. Fragments of an Exploded Consciousness* (London: Open Humanity Press, 2016).

33. Aleksandra Brylska, “Fotosynteza pamięci. Roślinna pamięć o katastrofie”, *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, nr 22, 2018, 5.

mnieć o historii “radowych dziewczyn”, pracujących w amerykańskich firmach produkujących świecące w ciemności zegarki, których cyferblaty malowano radem. Szkodliwość radu nie była jeszcze wówczas – w latach dwudziestych XX wieku – rozpoznana. Pracownice ustami formowały końcówki pędzelków, które raz po razie zanurzały w radowej farbie. Wkrótce zaczęły zapadać na zdrowiu, co objawiało się między innymi łamliwością kości, ale początkowo lekarze nie byli skłonni, by połączyć te objawy z działaniem radu. W 1924 roku stomatolog Joseph Knef rozpoczął leczenie jednej z radowych dziewczyn, Mollie Magii. Szczęka pacjentki dosłownie rozpadła się w jego rękach. Dla celów naukowych schował on odłamki kości nieżyjącej już Mollie do szuflady z kliszami rentgenowskimi. Gdy zajrzał tam po pewnym czasie, stwierdził ze zdumieniem, że klisze nie są już czarne. “Sprawiały wrażenie przydymionych. Jakby coś je naświetliło”³⁴. W 1927 roku dokonano ekshumacji zwłok Mollie, a niektóre jej kości poddano testowi naświetlania klisz. “Na atramentowych kliszach jej kości utworzyły białe widma. [...] Jej czaszka pozbawiona kości szczęki, przez co usta wydawały się nienaturalnie szerokie, wyglądała na zdjęciach tak, jakby krzyczała”³⁵.

Kate Brown zwraca uwagę na osobliwą właściwość napromieniowanych materiałów, gdy opisuje swoje spotkanie z Aleksandrem Kupnym, pracownikiem czarnobylskiej elektrowni, który wielokrotnie wchodził do przykrytych Sarkofagiem ruin czwartego bloku i fotografował silnie skażone miejsca. Efekt był następujący:

[...] najbardziej przejmującą cechą fotografii Kupnego jest zadyмка drobnych, krystalicznych płatków, które w jego scenach milczącego zniszczenia unoszą się w ciemnościach godnych rowów oceanicznych. Te maleńkie pomarańczowe punkciki to nie skaży na kliszach Kupnego. Gdy naciskał on spust migawki, rozpadające się paliwo reaktora roziskrzało atmosferę spowitej mrokiem sali niczym delikatny jak pajęczyna kandelabr. Te punkciki światła to nie symbole. Na kliszach Kupnego odznaczyły się fotony energii promieniowania rojące się pod sarkofagiem. Ucieleśnienie energii. Te plamki to ni mniej, ni więcej, tylko autoportrety cezu, plutonu, uranu³⁶.

Również w przypadku fotografii Kostina radioaktywność doprowadza do zmiany struktury chemicznej światłoczułej kliszy, co z kolei wywołuje efekt wizualny w postaci dużej ziarnistości, miejscowych prześwietleń uformowanych w plamy lub smugi. To, co w fotografii analogowej uważane jest za błędy, w przypadku tych zdjęć wydaje się kluczowe – zakłócenia zaświadczają bowiem o skażeniu środowiska, które zostało uchwycone obiektywem aparatu. Zdaniem Susan

34. Kate Moore, *The Radium Girls. Mroczna historia promiennych kobiet Ameryki*, przeł. Dorota Konowrocka-Sawa (Warszawa: Poradnia K, 2019), 98.

35. Moore, *The Radium Girls...*, 203.

36. Brown, *Czarnobyl. Instrukcje przetrwania...*, 284.

Sontag fotografia łączy życie i śmierć, wyraża “[...] kruchość życia zmierzającego ku zniszczeniu i ten związek między fotografią a śmiercią nawiedza wszystkie rodzaje fotografii”³⁷. Stwierdzenie to, usytuowane w kontekście albumu Kostina, nabiera wręcz literalnego znaczenia – śmierć pod postacią radionuklidów dosłownie wnika w obręb materialnej formy fotografii. Uszkodzenia na jego zdjęciach można uznać za *punctum*, czyli – wedle Rolanda Barthes’a – element powodujący ukłucie, użądlenie³⁸, wywołujące w widzu silne wrażenia.

Obecnie w przestrzeni Internetu można znaleźć setki tysięcy zdjęć ze Strefy Wykluczenia. Większość z nich przedstawia wciąż te same miejsca i obiekty: między innymi diabelski młyn z Prypeci, hotel Polesie i dom kultury Energetyk, bloki mieszkalne, Arkę postawioną na miejscu starego, nieszczęlnego Sarkofagu. Dochodzi wręcz do seryjnego produkowania czarnobylskiego imaginarium, na co zwracała już uwagę Małgorzata Czapiga: “Zdjęcia z zamkniętych terenów robione przez różnych fotografów przedstawiają wciąż te same elementy krajobrazu [...], zwracają też uwagę na te same detale, które nadają się do symbolicznych prezentacji i dramatycznych (może nazbyt łatwych?) opowieści”³⁹. Tę powierzchowność czarnobylskiego dyskursu ma na myśli także Kate Brown, kiedy pisze, że “[...] ludzie tkwią w zapętłonym filmie wideo, w powtarzającym się raz za razem ujęciu”⁴⁰. Taśmowo wręcz powtarzane kadry powodują, że wytwarzane i podtrzymywane zostaje obrazowanie zony w sposób schematyczny i fragmentaryczny. W porównaniu z tą seryjną produkcją współczesnych fotografii z Czarnobyla zdjęcia Kostina pozostają wyjątkowe – nie tylko udokumentował pierwsze dni i miesiące (a w zasadzie również lata) po katastrofie, lecz także nieintencjonalnie “schwycił” promieniowanie, uwiecznił jej działanie na kliszy (sam nie uchronił się zresztą przed chorobą popromienną). Zdjęcia swoje opatrzył natomiast narracją stanowiącą świadectwo obserwatora, ale też uczestnika pokatastroficznych wydarzeń. Także komiks Sanchez’a i Bustos stanowi osobliwą reprezentację traumatycznego doświadczenia – uporczywe milczenie, które ciągnie się miejscami przez kilkanaście stron, symbolizuje niemożność językowej artykulacji tego doświadczenia. Funkcję narracyjną w tym przypadku pełni w znacznej mierze obraz.

Intermedialność obu tych tekstów kultury (fotografia połączona z narracją o charakterze świadectwa oraz grafika, której towarzyszy tekst, fotografia i dziennik pracy twórców) wiąże się z tym, iż jeden tylko kod – wyłącznie wizualny lub

37. Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986), 57.

38. Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel (Warszawa: Wydawnictwo KR: 1996), 46.

39. Małgorzata Czapiga, *Po-widoki pustki. O sposobach konceptualizowania pustki w kulturze współczesnej* (Kraków: TAIWPN Universitas, 2017), 119.

40. Brown, *Czarnobyl. Instrukcje przetrwania...*, 10.

wyłącznie językowy – okazuje się niewystarczający do wyrażenia wieloaspektowości katastrofy. Forma wizualno-narracyjna jest pojemniejsza od jednokodowej reprezentacji. Z przeprowadzonych tu analiz wynika jednak jeszcze jeden wniosek. Aleksandra Brylska, interpretując wizualne przedstawienia wybuchów jądrowych w Hiroszimie i Nagasaki oraz czarnobylskiego wypadku, stwierdza, iż “tylko reprezentacje niepełne, niejako uszkodzone [...] są jedynymi możliwymi wizualnymi znakami atomowej katastrofy”⁴¹. Za uszkodzone można uznać zdjęcia Kostina, które pod wpływem radiacji zostały naznaczone technicznymi defektami. Z kolei znakiem przedstawienia niepełnego w komiksie będzie przeciągające się milczenie bohaterów, którzy w obliczu katastrofy nie są w stanie wyartykułować swych doświadczeń za pomocą samego tylko języka. Obecne w omawianych wizualno-tekstowych przedstawieniach katastrofy czarnobylskiej braki, niedostatki i skazy posiadają zatem istotną wartość semantyczną.

41. Aleksandra Brylska, “Katastrofa, której (nie) zobaczysz. O wizualności nuklearnego kresu”, w: *Po Czarnobylu...*, 145.

Bibliografia

- Aleksijewicz, Swietłana. *Czarnobylska modlitwa. Kroniki przyszłości*, przeł. Jerzy Czech. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2012.
- Barcz, Anna. “Przedmioty ekozagłady. Spekulatywna teoria hiperobektów Timothy’ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze”. *Teksty Drugie*, nr 2, 2018, 75–87.
- Barthes, Roland. *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996.
- Brown, Kate. *Czarnobyl. Instrukcje przetrwania*, przeł. Tomasz Gałązka. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2019.
- Brylska, Aleksandra. “Fotosynteza pamięci. Roślinna pamięć o katastrofie”. *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, nr 22, 2018, 356–373.
- Brylska, Aleksandra. *Katastrofa, której (nie) zobaczysz. O wizualności nuklearnego kresu*. W: *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*, red. Iwona Boruszkowska, Katarzyna Glinianowicz, Aleksandra Grzemska, Paweł Krupa, 138–145. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.
- Bustos, Natalia, Francisco Sanchez. 2015. *Czarnobyl. Strefa*, przeł. Krzysztof Konopacki. Poznań: Centrala – Mądre Komiksy, 2015.
- Cataluccio, Francesco. *Czarnobyl*, przeł. Paweł Bravo. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2013.
- Czapiga, Małgorzata. *Po-widoki pustki. O sposobach konceptualizowania pustki w kulturze współczesnej*. Kraków: TAIWPN Universitas, 2017.
- Czarnobyl*. 2019. reż. John Reck, prod. Craig Mazin, scen. C. Mazin, Carolyn Strauss, Jane Featherstone, dyst. HBO, Wielka Brytania–Stany Zjednoczone.
- Czarnobyl. Reaktor strachu*. 2012. reż. Bradley Parker, scen. Oren Peli, Carey Van Dyke, Shane Van Dyke, dyst. Warner Bros, Forum Film, Stany Zjednoczone.
- Janik, Gawel. “Postkatastroficzne obrazy. Czarnobyl – Strefa jako komiks nuklearny”. W: *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*, red. Iwona Boruszkowska, Katarzyna Glinianowicz, Aleksandra Grzemska, Paweł Krupa, 152–158. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.
- Hilbk, Merle. *Czarnobyl Baby. Reportaże z pogranicza Ukrainy i Białorusi*, przeł. Barbara Tarnas. Warszawa: Carta Blanca, 2011.
- Higginbotham, Adam. *O północy w Czarnobylu*, przeł. Robert Filipowski. Kraków: Wydawnictwo SQN, 2019.
- Hirsch, Marianne. “Żałoba i postpamięć”, przeł. Katarzyna Bojarska. W: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. Ewa Domańska, 247–280. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010.
- Hoffman, Marta. “W stronę Czarnobyla. Postpamięć siłą napędową dla medykalizacji czy odwrotnie?”. *Politeja*, nr 47, 2017, 187–199.
- Hundorowa, Tamara. “Czarnobyl, nuklearna apokalipsa i postmodernizm”, przeł. Iwona Boruszkowska. *Teksty Drugie*, nr 6, 2014, 249–263.

- Kostin, Igor. *Czarnobyl. Spowiedź reportera*, przeł. Wiktoria Melech. Poznań: Albatros, 2019.
- Lichtblau, Krzysztof. "Komiks". W: *Interpretatywny słownik terminów kulturowych*, red. Jerzy Madejski, Sławomir Iwasiów. 82–90. Szczecin: Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, 2014.
- Lichtblau, Krzysztof. "Komiks wobec katastrofy. "Czarnobyl – Strefa" Francisca Sancheza i Natachy Bustos". W: *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*, red. Iwona Boruszkowska, Katarzyna Glinianowicz, Aleksandra Grzemska, Paweł Krupa, 146–151. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.
- Marder, Michel, Anaïs Tondeur. *Chernobyl Herbarium. Fragments of an Exploded Consciousness*. London: Open Humanity Press, 2016.
- Moore, Kate. *The Radium Girls. Mroczna historia promiennych kobiet Ameryki*, przeł. Dorota Konowrocka-Sawa. Warszawa: Poradnia K, 2019.
- Mycio, Mary. *Piołunowy las. Historia Czarnobyla*, przeł. Romuald Kirwiel. Poznań: The RK Publisher, 2006.
- Pastuszko, Monika. "Napromieniowane zdjęcia Igora Kostina". *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, nr 3, 2013.
- Plokh, Serhij. *Czarnobyl. Historia nuklearnej katastrofy*, przeł. Marek Fedyszak. Kraków: Znak Horyzont, 2019.
- Read, Piersa Paul. *Czarnobyl. Zapis faktów*, przeł. Jerzy Kubowski. Warszawa: Świat Książki, 1996.
- Schuppli, Susan. "The Most Dangerous Film in the World". W: *Tickle Your Catastrophe! Imaginig Catastrophe in Art, Architecture and Philosophy. Studies in Performing Arts and Media*, red. Federik Le Roy, Nele Wynants, Dominiek Hoens, Robrecht Vanderbeeken, 127–141. Ghent: Academia Press, 2011.
- Shcherbak, Jurij. *Chernobyl. A Documental Story*, przeł. Ian Press. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies, 1989.
- Sekula, Paweł. *Likwidatorzy Czarnobyla*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2019.
- Siwiński, Waldemar. *Czernobyl. Od katastrofy do procesu*. Warszawa: Iskry, 1989.
- Sontag, Susan. *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986.
- Spiegelman, Art. *Maus. Opowieść ocalałego*, przeł. Piotr Bikont, tom I: *Mój ojciec krwawi historią*, tom II: *I tu zaczęły się moje kłopoty*. Kraków: Wydawnictwo Post, 2001.
- S.T.A.L.K.E.R.: *Cień Czarnobyla* (Ukraina 2007), S.T.A.L.K.E.R.: *Czyste niebo* (Ukraina 2008), S.T.A.L.K.E.R.: *Zew Prypeci* (Ukraina 2009), prod. GSC Game World [gra komputerowa].
- Żółkoś, Monika. "Czarnobylski 'kres natury'. Reportaże Swietłany Aleksijewicz w świetle humanistyki nieantropocentrycznej". W: *Poetyki ekocydu. Historia, natura, konflikt*, red. Aleksandra Ubertowska, Dobrosława Korczyńska-Partyka, Ewa Kuliś. 135–154. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2019.

