

W

IBL



INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ

24

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

tytuł:

Kolor historii

autor:

Tomasz Szerszeń

źródło:

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2019 nr 24

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/24-de-formacje/kolor-historii>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Instytut Kultury Polskiej UW

Instytut Badań Literackich PAN

Kolor historii

Kolory skłaniają nas do filozofowania¹.

Ludwig Wittgenstein

Czy jeśli stracę połowę wzroku, będę widział połowicznie?²

Derek Jarman

1.

Radiacja jest niewidzialna – dlatego wzbudza lęk. To, co niewidzialne, jest bezbarwne – tak zwykle sądzimy. Zdarza się również, że brak koloru rzutuje na zmianę optyki kolorystycznej: uruchamia całą ich gamę, niedobór przekształcając w nadmiar.

2.

Wybuch reaktora w Czarnobylu wstrząsa zimnowojennym porządkiem i w rezultacie przyspiesza upadek sowieckiego imperium. Radioaktywny pył niosący śmierć ludziom i zwierzętom – niczym pustynny piasek w trakcie burzy – przenoszony przez wiatr i deszcz, ale również przez napromieniowane osoby i rzeczy, wdzierając się niepostrzeżenie w każdy kąt, ciało, drzewo i każdą szczelinę na swej drodze, tworząc nową, niewidzialną (lub widzialną po czasie) konstelację destrukcji. Niewyobrażalna – gdyż w dużej mierze właśnie niewidzialna – katastrofa staje się granicznym, ekstremalnym doświadczeniem, które nie tylko kwestionuje wiarę w socjalizm i ideę postępu, ale również stawia pytanie o charakter życia w postatomowym świecie, o pomyślenie na nowo relacji człowieka i tego, co nieludzkie („szkoda człowieka, ale jeszcze bardziej szkoda zwierzęcia”³), o kryzys wiedzy w dobie antropocenu⁴, konfrontuje wreszcie z całą mocą z grozą końca i niepewnością początku – z czymś, co świadkowie nazywają nową formą historii.

Swietłana Aleksijewicz odnotowuje w *Czarnobylskiej modlitwie* to właśnie odczucie: coś się na zawsze skończyło, przeszłość wyleciała w powietrze z mocą atomowego wybuchu. Odarci z niej, pozostają ogołoceni, niemi: to, co nadeszło, co ciągle nadchodzi, nie ma formy, kształtu – sytuuje się poza językiem.

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 ⁵.

Ta niemota, „słabość” archiwum, nieprzystawalność apokaliptycznych języków do postatomowej ery jest uderzająca. Fakty – zdyskredytowane ogromem katastrofy i zbyt oczywistymi kłamstwami oraz manipulacjami rządowej propagandy – stają się wtórne wobec uczuć, afektów. Kultura bankrutuje wobec natury. Logika ludzkich wrażeń i jednostkowego doświadczenia staje się kontrfaktualną formą myślenia, rodzajem przeciw-historii ⁶ budowanej w opozycji wobec tego, co oficjalne i pozornie racjonalne. Równocześnie sięganie po to, co przeszłe – zanurzenie się w porządku archiwum – staje się śmiertelną pułapką dla tych, którzy chcieli podążać za logiką faktów, weryfikować prawdę o katastrofie („Niektóre istotne materiały, dokumentacja medyczna, były tak promieniotwórcze, że nie można było ich dotykać. [...] Proszono o osobiste dozometry dla archiwistów i fundusze na odkażenie przechowywanych zbiorów. Badania lekarskie wykazały, że większość pracowników archiwów ma poważne problemy zdrowotne” ⁷). Tak, jakby prawdy rozumu, nauki i techniki, idea postępu, całe racjonalne oświeceniowe dziedzictwo, do którego rościło sobie prawo ZSRR, stawały się nic niewartym balastem.

Czy da się uprawiać historię w napromieniowanym archiwum? Za sprawą Czarnobyla historia, jaką znamy (oraz jej metodologia), podobnie jak historia ZSRR, kończy się, rozpada niczym fajerwerk, wystrzelona w gwiazdzistą noc raca.

W wielu świadectwach pojawia się poczucie końca i towarzyszący mu niezwykle świetlny spektakl, który okazał się śmiercionośny dla tych, którzy uwiedzeni jego niezwykłym pięknem, oglądali go z bliska. Eksplozja koloru – eksces, istniejący jakby wbrew niewidzialności i bezbarwności radiacji:

Eksplozja wyrzuciła w powietrze betonowe wieko instalacji, wielkości statku wycieczkowego – opadło ono do góry dnem, odsłaniając stopiony, rozpalony rdzeń reaktora. Kilka sekund później kolejny, silniejszy wybuch posłał w piękną ukraińską noc gejzer radioaktywnych gazów. Pracownik elektrowni Sasza Juwczenko czuł miazdzące wstrząsy. Uniósł wzrok w hali turbin i zobaczył nad sobą odkryte niebo. Patrzył, jak ku gwiazdom strzelił siny snop promieniowania jonizującego. „Pamiętam, że pomyślałem, że to piękny widok” – wspominał później .

W Hiroszynie jednym z powracających świadectw tych, którzy przeżyli, było zdziwienie i forma zachwyty: „nigdy nie widziałem takiego światła”, „nigdy nie zapomnę nieba chwilę po”, „dziwny rodzaj światła pokrył całe moje ciało”, „chmura zmieniała kolory – różowy, srebrny, niebieski”, „kolumna dymu gwałtownie wzniosła się w stronę nieba [...] pomarańczowe, czerwone, niebieskie iskry rozpryskiwały się we wszystkie strony”, „pomarańczowe słońce rozrastało się w moją stronę z wielkim hukiem”⁹ ... Również w Czarnobylu, wraz z eksplozją, rodzi się nowa, nieznaną wizualność. Charakteryzuje ją odwrócenie obowiązujących reguł, przemieszanie porządków: zagrożenie staje się niewidzialne, symbole ludzkiej dominacji zostają podane w wątpliwość,

na gruzach racjonalności pojawia się oparty na emocjach, „kaleki” porządek, wreszcie systemy kultury i natury zostają radykalnie przemieszane. Przede wszystkim jednak zaburzeniu ulegają reguły percepcji i przedstawiania, nasze postrzeganie barw.

Trzy dni po awarii reaktora dokumentalista Władimir Szewczenko otrzymuje pozwolenie na nakręcenie materiału, który miałby ukazać wysiłek pierwszych likwidatorów, wysłanych, by stawić czoła katastrofie. Część ujęć zostaje nakręcona z góry, z pokładu śmigłowca przelatującego tak



Władimir Szewczenko, *Czarnobyl - Kronika trudnych tygodni*, ZSRR 1986

blisko, jak to tylko możliwe, buchającego ogniem i dymem reaktora. Tak powstaje *Kronika trudnych tygodni*, pierwszy wizualny zapis czarnobylskiej apokalipsy. Gdy film został już wywołany, reżyser ze zdziwieniem odkrywa, że klisza nosi ślady dziwnych ingerencji – szumów, oznak rozkładu. Były one spowodowane nie uszkodzeniem taśmy, lecz jak się okazało – moment szokującego objawienia – oddziaływaniem radiacji. Szewczenko wspominał:

Radiacja jest śmiertelnym, niewidzialnym wrogiem. Takim, który przenika nawet stalową blachę. Jest bez zapachu, bez koloru. Ale ma dźwięk. Oto on. Myśleliśmy, że film był wadliwy. Oto radiacja – tak wygląda. To ujęcie zostało zrobione, gdy pozwolono nam na trzydziestosekundowe spojrzenie z opancerzonego śmigłowca. [...] W naszej kamerze był założony czarno-biały film. To dlatego wydarzenia pierwszych tygodni będą czarno-białe, w kolorach katastrofy .

Moment uświadomienia sobie zawartości taśmy filmowej równoznaczny jest z rozpoznaniem nowych reguł, które definiują tworzenie obrazów w sytuacji atomowej katastrofy. Jak zauważa Susan Schuppli, materiał ten staje się momentalnie „najbardziej

niebezpiecznym filmem na świecie”, „najbardziej radykalnym wizualnym zapisem”¹¹, „jaki jesteśmy sobie w stanie wyobrazić:

To, co fascynuje w przypadku filmu Szewczenki, to jego transformacja z konwencjonalnego dokumentu czy też medialnego artefaktu w radioaktywną skamielinę powstałą na skutek tajemniczej interwencji niewidzialnych sił. [...] Retroaktywne objawienia na powierzchni filmu wywołane przez radioaktywne duchy mają ciągle zdolność do wywoływania w nas poczucia lęku i dyskomfortu. Jeśli chcemy ostatecznie odczytać film Szewczenki w kontrze do tradycyjnego rozumienia reprezentacji, to znaczy: odczytać go radiologicznie, musi on być zrozumiany jako wczesny system ostrzegawczy monitorujący sygnały z przyszłości-przeszłości...¹²

To nie tylko apokaliptyczny sygnał z przyszłości, z tego „czasu przyszłego dokonanego”, ale również ostrzeżenie mające zniechęcić historyka do zagłębienia się w przeszłość, w zbiory radioaktywnego archiwum: do zanurzenia się w przenoszące śmierć dokumenty i taśmy filmowe.

W opowieść o napromieniowanym filmie Szewczenko wplata również refleksję o barwach: zauważa, że radiacja nie ma koloru, że odcieniami katastrofy są czerń i biel. Ta historyczna świadomość spaja ze sobą trzy poziomy: obrazu, barwy i historii. Nie tylko obrazy mogą mieć kolor (jego brak jest zawsze znaczący). Ma go również historia i wszystko to, co się na nią składa. Również katastrofa.

3.

„Jedna epoka upada, a inna się zaczyna. W tamtym momencie byliśmy sprowadzeni do punktu zero. Gdy jedna rzecz i jej przeciwieństwo istnieją w tym samym czasie. To był moment z e r o h i s t o r i i ...”¹³, wspomina po latach Borys Michajłow, urodzony w 1938 roku ukraiński fotograf, który od drugiej połowy lat 60. nie tylko dokumentował i komentował sowiecką

rzeczywistość, ale również traktował fotografię jako uprzywilejowane narzędzie historiozoficznej refleksji. Rozpadowi sowieckiego porządku i destrukcji imperialnej wizji historii towarzyszy dezintegracja sposobów widzenia, upadek reguł, które rządzą obrazem fotograficznym. Medium fotografii doskonale odbija bezkształtność (bezforemny moment¹⁴) doświadczenia historycznego: aparat fotograficzny, niczym czuły sejsmograf czasu, miałby więc zdolność uchwycenia, przyłapania na gorącym uczynku chylącego się ku upadkowi horyzontu wspólnej historii.

Twórczość ta zbiega się na wielu płaszczyznach z „efektem Czarnobyła”, nie tylko dlatego, że jako Ukrainiec i mieszkaniec Charkowa Michajłow pozostawał relatywnie blisko wydarzeń, które odcisnęły swoje piętno na całym regionie i zdefiniowały nowy rodzaj wyobraźni. Przede wszystkim jednak jego fotograficzne poszukiwania w wyraźny sposób splatają się ze społecznymi, politycznymi i egzystencjalnymi zmianami, których zaledwie symptomem (a nie przyczyną) była radioaktywna chmura wydobywająca się ze zniszczonego reaktora.

W 1986 – roku atomowej katastrofy – Michajłow realizuje cykl *Salt Lake*: na jego zdjęciach widzimy ludzi odpoczywających nad słonym jeziorem („sowieckim Gangesem”) koło Słowiańska we wschodniej Ukrainie, kąpiących się w solankach, które znał z dzieciństwa. Magiczne miejsce z chłopięcych wspomnień – przedmiot imperialnej nostalgii – zmienia się jednak w obiektywie dorosłego mężczyzny w zdegradowaną przestrzeń postindustrialnych ruin, obszar (jak byśmy pewnie dziś dopowiedzieli) ekologicznej katastrofy. Oczywiście Michajłowa interesuje przede wszystkim socjologiczny i egzystencjalny



Borys Michajłow, *Salt Lake*, 1986. Widok wystawy artysty *Forbidden Image* w Pinchuk Art Centre w Kijowie, 2019. PinchukArtCentre cop. 2019. Fot. Maksym Biłousow

wymiar funkcjonowania „człowieka sowieckiego”, jego fenomenologia, a więc gesty, otoczenie, w jakim przebywa, sowieckie ciała i ich choreografia, mieszające się nastroje zabawy i melancholijnej akceptacji własnego miejsca w świecie. „Krymskie wakacje” w całkowicie zdegradowanym krajobrazie każą jednak również postawić pytania o sowiecki pejzaż, o kolor i niewidzialność skażenia, o charakter politycznych praktyk i przyzwyczajzeń, które zmuszają człowieka do życia w warunkach katastrofy. A także o degradację marzenia – czy to dziecięcego, czy tego, które stało się przedmiotem ideologii – które nie rozpoznaje się już w widzialnym kształcie rzeczy.

Rok przed czarnobylską awarią Michajłow realizuje swój zapewne najbardziej znany cykl, *Unfinished Dissertation*. W tej zaskakującej pracy wkleja fotografie przedstawiające życie w Charkowie do znalezionej uniwersyteckiej dysertacji – szarych zeszytów – uzupełniając je pisanymi długopisem na marginesach komentarzami, ich kolejnymi warstwami. Tworzy w ten sposób palimpsestowy esej, w którym obraz i słowo funkcjonują na równych prawach. Rozdźwięk między nimi, podobnie jak inflacja słów i obrazów zawłaszczonych przez ideologię i następnie przez nią opuszczonych, jest odbiciem panującego w chylącym się ku upadkowi świecie późnego ZSRR chaosu; „w sytuacji braku istoty, więc niezmiennego ontologicznego centrum, człowiek tworzy siebie i swój świat przez język oderwany od świata przedmiotów”¹⁵. *Unfinished Dissertation* to traktat o nieprzystawalności słów i rzeczy, słów i obrazu, traktat o ludzkim doświadczeniu, które „odkleja się” od języka i ideologii, ale także opowieść o upadku aury, rozpadzie trwałych reguł rządzących fotograficznym obrazem.

„To była epoka p o m i ę d z y. [...] Moment, gdy zdałem sobie sprawę z wagi słów Benjamina, gdy mówił, że «Sny przekształcają się w kicz. [...] Wszystko staje się szare». [...] To jest o niczym. O nicości”,¹⁶ komentował swą pracę i jednocześnie czas

pierestrojki Michajłow. Negatywność jest tu nie tylko, co oczywiste, negacją oficjalnej, propagandowej wizji świata i jej języka, ale przede wszystkim „upadkiem w czas”, procesem przyśpieszenia historii – nowym, nieznanym horyzontem, którego kolorem nie jest już czerwień. Równocześnie fotografia – trochę niczym niewidzialna radioaktywna chmura – zostaje tu sproblematyzowana jako narzędzie unicestwiającej przedstawianej przezeń rzeczywistości, sprowadzającej śmierć, ostateczny rozpad. Afirmacja nicości oznacza nie tylko zgodę fotografa na erozję jego świata, ale również przyśpieszenie tego procesu za pomocą fotografii. Śmierć, nicość i rozpad są tu jednak nie tyle ostatecznym końcem, ile raczej inną nazwą tego, co nieznanne i jeszcze nieopisane.

4.

„Po trzynastu latach nieobecności, gdy pierwszy raz wróciłam do ZSRR w 1988 roku, nic mnie tak nie uderzyło, jak zniknięcie czerwonego koloru z ulic Moskwy. [...] I wraz z przemieszczeniem czerwieni inne kolory zaczęły rywalizować ze sobą o to, by stać się «pigmentacją» nowej epoki”¹⁷, wspominała Margarita Tupitsyn. To zaskakujące spostrzeżenie przenosi ciężar na polityczny i egzystencjalny wymiar koloru: w końcu, o czym często zapominamy, jest on faktem społecznym¹⁸. Jego paradoksalność polega na tym, że zwykle pozostaje niewidzialny: „tak rzadko widzimy kolor, dopóki nas nie rani lub nie obraża. Kolor przechodzi przez nas w ten sam sposób, w jaki nie zauważamy naszego własnego oddechu, dopóki on się zatrzyma”¹⁹. Ta organiczna cecha koloru, podobieństwo do oddechu, a więc jego ścisłe powiązanie z naszym byciem w świecie, utrudnia zobaczenie go.



Borys Michajłow, *Unfinished Dissertation*, 1984–1985. Widok wystawy *Forbidden Image* w Pinchuk Art Centre w Kijowie, 2019. PinchukArtCentre cop. 2019. Fot. Maksym Biłolusow

Kolor przechodzi przez nas: to znaczy również, że współgra z naszymi emocjami, afektami, jest często najbardziej intymną formą pamięci. Nastrojem, trudno uchwytną aurą pozostawianą przez rzeczy i ludzi, ale również przez konstelację wydarzeń i czasów zwaną historią.

To zaskakujące, ale prawdopodobnie żaden z fotografów nie poświęcił tyle uwagi kolorom co Borys Michajłow. Od pierwszych prac, jeszcze z lat 60. i początku 70. – takich, jak choćby zabarwione na złoto popiersie Lenina stojące gdzieś na uboczu zaśniewanego parku czy wielobarwne superimpozycje, tak zwane sandwicze – przez cykl *Red* (1968–1975), w którym zasadą porządkującą było skupienie się na kolorze rewolucji²⁰, kolorze imperium, przez podmalowywane, znalezione klisze z cykli *Luriki* i *Sots Art*, w których ubarwianie nudnej sowieckiej codzienności i propagandowych rytuałów było gestem nie tylko buntowniczej, trochę dziecięcej subwersji, ale również politycznego sprzeciwu, kolory odgrywają w jego twórczości decydującą rolę. W jednej ze swoich pierwszych serii, *Color Backgrounds* z końca lat 60., Michajłow dobiera kolorowe ramy do czarno-białych zdjęć ukazujących codzienne życie w ZSRR. Ta inwazja koloru (pomarańczowy, burgund, zielony...) w rzeczywistość, którą opisuje co najwyżej czerwień i szarość, oznacza zmianę nastroju, emocji. Pokazuje również, jak kontekst i język opisu kształtują rzeczywistość, manipulują nią. Barwa, niczym wszędobylska emocja albo słowne zaklęcie, określa granice naszego świata.

W *Unfinished Dissertation* jednym z pierwszych komentarzy otwierających „dysertację” jest cytat z Waltera Benjamina (*Traumkitsch* – „sen przekształca się w kicz”): „Sny już dłużej nie odsłaniają niebieskiego horyzontu. Stały się teraz szare. Rzeczy pokrywa szara powłoka kurzu. Sny przemierzają drogę w stronę banału”²¹. Benjaminowska archeologia marzeń śnionych przez zbiorowość to wizja deziluzji, rodzącego się dystansu; nie jest ona jedynie świadectwem „upadku w czas”, utraty perspektywy,

horyzontu, aury, czy zwróceniem uwagi na odrealniający związek snu i kurzu w percepcji doświadczenia historycznego. Zderzając te słowa ze zdjęciami sowieckiej codzienności, Michajłow pokazuje ich inne znaczenie: to również próba wielopoziomowego splecenia ze sobą fotografii i barw, nadania tej mieszance historiozoficznego znaczenia. By tak fenomenologicznie je odczytać, trzeba jednak rozumieć, że kolor zawsze ma znaczenie, jest polityczny; ponieważ „przechodzi przez nas”, pozostawia w nas trwałe ślady, ale również uwrażliwia nas na zmiany – każde, choćby najmniejsze drgnienia barw.

Każda epoka, każda dekada ma swoją barwę, sugeruje Michajłow. Dostrzeżenie tej prawidłowości jest zadaniem fotografa, gdyż fotografia jako medium szczególnie wyczulone na światło ma też zdolność wychwytywania kolorystycznych niuansów.

Michajłow prowadzi nas od czerwieni (projekt *Red* z lat 1968–1975), koloru oficjalnej wizualnej propagandy imperium, przez szarość (*Unfinished Dissertation*, 1985), która jest kolorem niekontrastowej czarno-białej odbitki fotograficznej – często źle wywołanej, zawierającej techniczne błędy – wiążącej się tu z amnezją, czasową utratą pamięci lub zdolności widzenia i rozpoznawania kolorów („Szarość jest głucha, jest nieruchomością pozbawioną nadziei”²² ; „Sen kończy się w szarości”²³), po barwę niebieską (*At Dusk*, 1993) jednoznacznie utożsamianą tu z postsowiecką, postimperialną melancholią czasów „po końcu historii”.

Składające się na cykl *At Dusk* obrazy ludzkiej nędzy i dezintegracji miejskich przestrzeni Charkowa zabarwione zostają na niebiesko, tworząc dziwny, odrealniony i przygnębiający efekt. Warto wspomnieć, że w tradycyjnej



Borys Michajłow, *Red*, 1968–1975. Widok wystawy *Forbidden Image* w Pinchuk Art Centre w Kijowie, 2019. PinchukArtCentre cop. 2019. Fot. Maksym Biłołosow

czarno-białej fotografii emulsja fotograficzna jest najbardziej czuła właśnie na niebieskie światło: fotografie Michajłowa stają się więc, dosłownie, rodzajem czułej sejsmografii, w której podczas procesu ciemniowego ujawniają się „kolory Historii”. Nadmiar niebieskiego wiąże się też w oczywisty sposób z technicznym błędem, którego efektem jest brak światła i innych kolorów: to zasadnicza skaza utrudniająca i deformująca nasze widzenie przedstawionego świata, trwale związana, jak sugeruje Michajłow, z postsowiecką rzeczywistością.

„Niebieski jest dla mnie kolorem blokady, głodu i wojny”²⁴. Ale niebieski jest również, o czym przypomina Carol Mavor, inną formą czerni. „Nie ma przypadku w tym, że pierwsza książka Michela Pastoureau o kolorach zaczyna się od tych splecionych barw: czerni oraz niebieskiego. [...] «Przez długi czas niebieski, niepopularny i nienarzucający się kolor, pozostawał na Zachodzie rodzajem ‘pod-czerni’ lub czerni szczególnego typu. Historia tych dwóch kolorów raczej nie może być zatem rozdzielona»”²⁵.

Niebieski jest więc również „międykolem”, barwą przejściową, wybrakowaną. Umierający na AIDS reżyser filmowy Derek Jarman, od 1986 roku mieszkający w domu tuż obok elektrowni atomowej w Dungeness, na skutek postępującej choroby stopniowo tracił wzrok – pod koniec życia widział wszystko na niebiesko. Ten moment uruchomił w nim szczególną wrażliwość na barwy: pisze wówczas *Chromę. Księgę kolorów* (1993). Błękit – ostatni kolor, jaki rozpoznawał, ostatni nastrój, barwny filtr śmierci. Rodzaj monochromatycznego pasażu „na drugą stronę”. Podobnie u Michajłowa: zabarwiona na niebiesko rzeczywistość ma w sobie coś z zaświatów, a z pewnością z przestrzeni pomiędzy, nawiedzanej – niczym w *Yesterday's Sandwich*



Derek Jarman, *Blue*, Wielka Brytania 1993 (fragment)

– przez widma niepotrafiące uwolnić się od aury miejsca, w którym przyszło im żyć, napromieniowane szczególnego rodzaju wrażliwością na kolor.

5.

Jacques Aumont, pisząc o filmowych podróżach przez krajobraz ruin²⁶, porównał ze sobą zaświaty, które pojawiają się w *Orfeuszu* Jeana Cocteau, i Zonę, do której trafiają bohaterowie *Stalkera* Andrieja Tarkowskiego: przestrzenie, w których można stracić wspomnienia lub je odzyskać. Zona – zamknięta dla ludzi, półrzeczywista strefa, w której apokaliptyczne zniszczenie i cud są dwiema uzupełniającymi się stronami tego samego doświadczenia – jest w filmie Tarkowskiego (1979) poetyckim przetworzeniem postatomowej przestrzeni powstałej w wyniku tuszowanej w czasach ZSRR awarii elektrowni jądrowej w Majaku niedaleko Czelabińska (1957), ale również rodzajem proroctwa zapowiadającego to, co wydarzy się kilka lat później w Czarnobylu. Problemy techniczne związane z produkcją filmu – systemowo podobne do tych, które doprowadziły do całej sekwencji zaniedbań poprzedzających katastrofę czarnobylską – sprawiły, że część taśmy filmowej, przetrzymana zbyt długo lub źle wywołana w laboratoriach Mosfilmu, została „okaleczona”, tracąc jakość²⁷ i barwy. Anegdotyczne są również problemy reżysera z przydziałem kolorowego kodakowskiego filmu, tak charakterystyczne dla schyłkowej fazy historii ZSRR.

Rzeczywistość przedstawiona w *Stalkerze* (nieokreślona, ale jednoznacznie sowiecka) ma barwę sepii, nosi więc ślady pewnego barwnego defektu, jest przestrzenią braku. W fotografii, by uzyskać sepiową odbitkę, trzeba ją najpierw odbarwić, pozbawić kolorów (czerni i bieli). Następnie, poprzez wytrącanie siarczku srebra, uzyskuje ona charakterystyczny brązowawy odcień. Zabieg Tarkowskiego, jakże podobny do strategii Michajłowa, opisuje więc ten świat poprzez jego aurę: jako monochromatyczną przestrzeń braku, z której kolory zostają wypłukane.

Przeciwieństwem „zewnątrznego świata” jest Zona – trudno dostępna czasoprzestrzeń tego, co niezwykle i nieracjonalne, bezludna strefa, w której postindustrialne, postkatastroficzne ruiny zawłaszczone zostają przez rządzącą się własnymi prawami faunę i florę. To miejsce wewnętrznej przemiany, w którym porządek faktów bankrutuje na rzecz afektów. Różnicę między Zoną a zewnętrzną przestrzenią, w której na co dzień egzystują bohaterowie filmu, podkreśla kolor: opuszczenie zamieszkanego przez ludzi świata – podróż w nieznaną, „poza horyzont” – równoznaczne jest z pojawieniem się koloru, eksplozją barw. Kolor, co ciekawe, przypisany zostaje przestrzeni niezamieszkałej przez ludzi, przestrzeni po katastrofie. Powrót oznacza ponowne zagłębienie się w monochromatyczną sepię, wypłukaną z czerni i bieli. W ostatniej scenie kolor jednak powraca: jesteśmy świadkami małego cudu dokonanego przez dziecko – szczególna, nadprzyrodzona wrażliwość wiąże się z umiejętnością widzenia barw, z przewyciężeniem wszędobylskiej aury...

Kolor nie tylko zmienia więc reguły postrzegania świata, ale również ustanawia inny porządek pamiętania i odczuwania. Z kolei amnezja, utrata wspomnień, pomaga czasem je odzyskać.



Andriej Tarkowski, *Stalker*, ZSRR 1979

To być może polityczny paradoks Czarnobyla i efektu, jaki wywołał w sowieckim społeczeństwie: katastrofa przyczynia się do „wymazania wspomnień”, rewizji stosunku do przeszłości, równocześnie pomagając odzyskać je na nowo i stwarzając nowy układ tego, co pamiętane i odczuwane. Na tym również polega ten „radioaktywny cud”.

6.

Równoległe do „niebieskiego” cyklu *At Dusk* Michajłow realizuje serię czarno-białych autoportretów *I Am Not I*. W tej powstałej w 1992 roku – a więc dosłownie chwilę po upadku ZSRR i narodzinach niepodległej Ukrainy – pracy teatralizuje on, „performuje siebie”: na trzydziestu trzech zdjęciach widzimy go nagiego, przybierającego dziwne, groteskowe pozy, pozującego z różnymi rekwizytami. Fotograf jako świadek historii, ktoś, kto podpatruje i opowiada, komentuje, dobierając kolory, zostaje tu sam przez siebie przyłapany *in flagranti*, ośmieszony, zdemistyfikowany, podczas gdy prawda tożsamości („ja to nie ja”) i prawda obrazu zostają podane w wątpliwość. Być może należałoby oglądać oba te cykle równoległe, w jednym porządku, niczym awers i rewers tego samego obrazu, podobnie jak w *Stalkerze* Tarkowskiego budując znaczenia na kontraście, na przekraczaniu (w tę i z powrotem) dwóch inaczej zabarwionych przestrzeni. To, co prywatne i publiczne, dokumentalne i performatywne, kolor i jego brak, łączyłyby się ze sobą w rodzaj pasażu, dokładając jeszcze jeden element do tworzonej przez Michajłowa przez parę dekad zbiorowej wizualnej autobiografii określonego miejsca, ludzi i czasu.



Borys Michajłow, *At Dusk*, 1993. Widok wystawy *Forbidden Image* w Pinchuk Art Centre w Kijowie, 2019. PinchukArtCentre cop. 2019. Fot. Maksym Biłolusow

Późniejsza o parę lat *Case History* (1998), zrealizowana po paroletnim pobycie za granicą, składa się z „pornograficznych” zdjęć bezdomnych mieszkańców Charkowa: nagich, starych, chorych, bezbronnych w kontakcie z opresyjną kamerą, nieudolnie przybierających pozy znane z malarstwa. Bezdomność i kalectwo stają się w tym cyklu metaforą całej postkomunistycznej epoki, ale też jej realnym, sensualnym opisem – podwójnym dziedzictwem (nachodzących na siebie) doby transformacji i „ery Czarnobyla”. Zastosowana przez artystę kombinacja dokumentu i inscenizacji („To, co dokumentalne, nie może być prawdziwe. [...] W przypadku *Case History* stare dokumentalne metody nie są możliwe – było dla mnie ważne i niezbędne, by znaleźć nowe metody, które pomogłyby pokazać to życie”²⁸) ukazują całą problematyczność fotografii jako narzędzia opowiadania o „faktach”. W przeciwieństwie do historyka, pozostającego z założenia po ich stronie, fotograf – z racji medium, jakim się posługuje – zdaje się stale pośredniczyć między „faktami” i „afektami”, przynależąc do przestrzeni pozornie niemożliwej, p u n k t u z e r o . Z tej pozycji opowiada raczej o k o l o r z e H i s t o r i i niż o niej samej.

W *Case History* Michajłow wraca do tradycyjnego, „realistycznego” odwzorowania barw. Zbiorowa autofotobiografia wymaga otwarcia nowego rozdziału. Sny przemierzają drogę w stronę banału.



Borys Michajłow, *Case History*, 1997-1998. Widok wystawy *Forbidden Image* w Pinchuk Art Centre w Kijowie, 2019. PinchukArtCentre cop. 2019. Fot. Maksym Biłolusow

- 1 Ludwig Wittgenstein, *Culture and Value*, przeł. P. Winch, University of Chicago Press, Chicago 1980, s. 66.
- 2 Derek Jarman, *Chroma. Księga kolorów*, przeł. P. Świerczek, Instytucja Filmowa Silesia Film, Katowice 2017, s. 136.
- 3 Swietłana Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*, przeł. J. Czech, Czarne, Wołowiec 2018, s. 37.
- 4 Por. np. Aleksandra Brylska, *Fotosynteza pamięci. Roślinna pamięć o katastrofie*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2018, nr 22, <http://www.pismowidok.org/pl/archiwum/22-zobaczyc-antropocen/fotosynteza-pamieci>, dostęp 7 stycznia 2020.
- 5 Swietłana Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa...*, s. 31–33.
- 6 Monika Żółkoś zauważa: „Perspektywa, którą proponuje Aleksijewicz, prowokuje, by ulokować refleksję o Czarnobylu w nurcie przeciw-historii. Kluczowa dla niej kategoria pamięci pozwala przeciwstawić logice faktów, statystyk i dat tkankę ludzkiego i pozaludzkiego doświadczenia”. Monika Żółkoś, *Czarnobylski „kres natury”. Reportaże Swietłany Aleksijewicz w świetle humanistyki nieantropocentrycznej*, w: *Poetyki ekocydu. Historia, natura, konflikt*, red. A. Ubertowska, D. Korczyńska-Partyka, E. Kuliś, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2019, s. 144.
- 7 Kate Brown, *Czarnobyl. Instrukcje przetrwania*, przeł. T.S. Gałązka, Czarne, Wołowiec 2019, s. 79.
- 8 Ibidem, s. 26–27.
- 9 *A-bomb Drawings by Survivors*, Hiroshima Peace Memorial Museum, Hiroshima 2007.
- 10 Susan Schuppli, *The Most Dangerous Film in the World*, w: *Tickle Your Catastrophe*, red. F. Le Roy, N. Wynants, D. Hoens Vanderbeeken, Ghent University, the KASK (Ghent Royal Academy of Fine Arts), Vooruit, Ghent 2010, s. 127.
- 11 Ibidem. Por. też: Susan Schuppli, *Soviet Defectors. Reading Radiological Film*, „Site” 2009, t. 28, s. 14.
- 12 Susan Schuppli, *Soviet Defectors...*, s. 14.
- 13 David Taboul, *Boris Mikhailov. I've Been Here Once Before*, Hirmer, Munich 2011, s. 377.

- 14 Por. Hayden White, *Literatura a fikcja*, przeł. D. Kołodziejczyk, w: Hayden White, *Proza historyczna*, red. Ewa Domańska, Universitas, Kraków 2009, s. 64–65.
- 15 Tamara Hundorova, *Czarnobyl, nuklearna apokalipsa i postmodernizm*, „Teksty Drugie” 2014, nr 6, s. 255.
- 16 Taboul, *Boris Mikhailov...*, s. 413–414.
- 17 Margarita Tupitsyn, *Descending onto Red*, w: Boris Mikhailov, *A Retrospective / Eine retrospective*, Fotomuseum Winterthur, Winterthur 2003, s. 42.
- 18 Por. Michel Pastoureau, *Niebieski. Historia koloru*, przeł. M. Ochab, Oficyna Naukowa, Warszawa 2013.
- 19 Michael Taussig, *What Color Is the Sacred?*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2009, s. 243.
- 20 W polskiej fotografii do czerwieni w podobnym kontekście upadku starego porządku i transformacji ustrojowej ciekawie odniosła się Anna Beata Bohdziewicz w cyklu *Fotodziennik – wybór czerwony* (pokazywane w CSW – Zamek Ujazdowski w 2003 roku). Inną pracą problematyzującą w polskim kontekście kwestię polityczności tego koloru są *Odmiany czerwieni / Drogi Edwarda Gierka* duetu KwieKulik (1971): <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/kwiekulik-odmiany-czerwienidroga-edwarda-gierka>, dostęp 7 stycznia 2020.
- 21 Boris Mikhailov, *Unfinished Dissertation*, Scalo, Zurich–Berlin–New York 1998, s. 6.
- 22 Wassily Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki, Łódź 1996, s. 93.
- 23 Derek Jarman, *Chroma...*, s. 71.
- 24 Taboul, *Boris Mikhailov...*, s. 421.
- 25 Carol Mavor, *Black and Blue. The Bruising Passion of „Camera Lucida”, „La Jetée”, „Sans soleil”, and „Hiroshima mon amour”*, Duke University Press, Durham–London 2012, s. 13
- 26 Jacques Aumont, *La traverse des ruines*, w: *L’Invention de la figure humaine. Le cinéma: l’humain et l’inhumain*, red. J. Aumont, Cinémathèque Française, Paris 1998, s. 29.

- 27 Susan Schuppli, *Soviet Defectors...*, s. 16.
- 28 Eva Respini, *A Conversation with Boris Mikhailov*, „Inside Out – MoMA Blog”, 1 czerwca 2011, https://www.moma.org/explore/inside_out/2011/06/01/a-conversation-with-boris-mikhailov/, dostęp 20 października 2019.