

Три тексти для (не)означених

Ці тексти написані для виставки **«(не)означені»**, яка поєднує роботи художника Нікіти Кадана з коментарями істориків, а також представників таких дисциплін, як філософія, антропологія, психіатрія, література, право, візуальні студії. Це автори та авторки, що працюють із джерельними матеріалами, осмислюють проблеми насилля та беруть участь у сучасних дискусіях на ці теми в різних країнах та різними мовами. Виставка (7.9 - 26.11.17) підготована Центром міської історії у Львові.



Слова

Жінка, що біжить. У спідній білизні, частково розірваній. Із закривавленим обличчям та широко розкинутими руками. Два підлітки наздоганяють жінку. В руках у них дрючки. Львів, 1941 рік.

Жінки та діти в яру. Вони повністю оголені. Деякі жінки тримають немовлят на руках, інші діти щільно притулені до дорослих. Окремі залишки одягу розкидані по периметру яру. Два охоронці відвертають погляд від шеренги. До вибудованого ряду підходить ще одна жінка.

Так само повністю роздягнута. Вона вагітна. Мізоч, 1942 рік.

Чоловік лежить повернутий на бік. Одна рука підібгана, інша зависла в повітрі. Його спина в численних колотих ранах та порізах. Засохлі цівки крові мертвого тіла. Радехів, 1943 рік.

Ці три фотографії, як і багато інших, зроблених в епоху крайнощів (Ерік Гобсбаум), – зафіксовані акти знущання, що скальпелюють найінтимніше. Ці візуальні свідoctва стають, по суті, кратерами накопичення емоцій. Їхня сила до того велика, що слова, які їх огортають, втрачають свої значення.

Але чи табують фотографії масового насильства вербально, безжалісно знімаючи вуаль описового? Німецька історикиня Петра Бопп, знайшовши в приватних альбомах солдатів Вермахту на місцях колись вклеєних фотографій езекуцій лише підписи, так і залишила для виставки ці (не)фотографії. Пустоти у фотоальбомах з лаконічними нагадуваннями місць та дат стали зрізом, сутністю пам'яті про війну німецькими солдатами.

Коли чилійський фотограф Альфредо Джаар повернувся з Руанди, то після декількох показів фотографій розмістив їх в чорні архівні скриньки, що нагадували труни. Саме в цих скриньках, не відкриваючи їх, він і надалі виставляв свої фотографії. У такому акті (не)демонстрації та в одночасному розміщенні текстів про зміст скриньок він намагався привернути увагу відвідучів до фотографій-доказів геноциду тутсі в Руанді.

Від фотографій ми очікуємо демонстрації, а не інтерпретації, – зазначала Сьюзен Зонтаґ. Вони стають доказом реального моменту, починають жити своїм життям, а їхній вплив важко передбачити. У своїй контекстуалізації фотографія поєднує складне переплетіння соціальних, політичних та естетичних складових і дає змогу аналізувати конкретні практики та механізми застосування насилля, а також його символічне значення.

Історію насилля епохи модерності неможливо розповісти без її медіалізації. Ба більше – саме завдяки технічній відтворюваності (Вальтер Беньямін) війни та візуалізація насилля ніколи не були такими близькими, як сьогодні. Фотографія стала потужним транслятором з дуже розмитими кордонами між документацією та фікцією, політичним інструментом та розвагою.

Тому подекуди одне-єдине слово, яке супроводжує фотографію, може мати вражаючу силу, а ріка текстів, навпаки, – вражаючу імпотентність. Пам'яті про війни та масове насильство часто притаманне забуття. Можливо, якраз зріз візуального та слова може стати порятунком від цієї амнезії?

*Олена Петренко – історикиня, наукова співробітниця кафедри Східноєвропейської історії
Рурського університету (м. Бохум, Німеччина).*



Світлини темряви

У лютому 1993 р. на першій обкладинці американського тижневика «Тайм» була фотографія молодої переляканої жінки, що майже гола сидить у стічній канаві. Вона начебто викрикує і махає до людини за об'єктивом. Поряд із нею намагається прикритися старша жінка. За заголовком «Традиції звірств: українці зґвалтували єврейську дівчину у Львові (Польща) у 1945 р.» ішла стаття про війну в Боснії, покликана «проілюструвати, що зґвалтування давно використовувалося як зброя під час воєнних дій».

Ця фотографія – одна з понад двадцяти, зроблених під час погрому у Львові в червні 1941 р. На деяких з них – напівроздягнені жінки в пошматованому одязі або із закривавленими обличчями, яких шпигають, штовхають, з яких глузують чоловіки в цивільному чи навіть б'ють палицями. Чимало з них було опубліковано у книгах і журналах, представлено на виставках як свідчення нацистських звірств і Голокосту. Саме ці світлини згадує Кадан.

І хоча ці фотографії багато де фігурують, відомо про них неймовірно мало. Ми не знаємо, хто їх зробив і навіщо. А ці питання визначальні для тлумачення. Те, що фотографія розповідає правду, сумнівів не викликає. Але ж фотографії можуть і брехати. Нам треба знати, що відбувалося за кадром. Вислови на кшталт «усі фотографії розповідають якусь історію» чи

«усі фотографії варті тисячі слів» актуальні тільки тоді, коли нам уже відомо з інших джерел, що там була за історія. Як пише Сьюзен Зонтаґ, «фотографії не пояснюють, вони свідчать».

Упродовж декількох тижнів після виходу цієї публікації «Тайм» отримали понад 750 листів із претензіями, оскарженнями правдивості підпису під фото на підставі того, що в 1945 р. Львів уже був не в складі Польщі, а в Радянському союзі. Просто глянувши на фото, ми не можемо з упевністю стверджувати, що ця дівчина єврейка, що її було зґвалтовано, і тим паче що злочинцями були українці.

Нам відомо, що наприкінці червня 1941 р. у Львові відбувся погром. Також ми знаємо, що нацисти, німецькі солдати й колаборанти використовували фотоапарати як зброю, і часто в окупованих Україні, Латвії і Польщі робили фото своїх жертв, зокрема і напівроздягнутих чи цілком оголених жінок, іноді за мить до страти.

Ця фотографія у «Тайм» представлена на виставці про Голокост в Імперському воєнному музеї у Лондоні. Один з кураторів зауважив, що там показаний «тваринний страх», а через те, що зображені жінки, «фотографії виглядають зворушливіше». Під час війни жінок завжди піддавали сексуальному приниженню та експлуатації. Фотографування їх – також частина цього процесу. Якщо фотографії робилися, щоб принижувати і упосліджувати свої жертви, то чи варто нам на них взагалі дивитися?

Можна почути думку, що показ зображень звірств допоможе стримати від війни, але правдивість такого твердження поки що не доведена. Зображення жахів радше відштовхують, утім, і захоплюють також.

У своїх роботах Микита Кадан безпосередньо відсилає нас до цих фотографій, але опускає деталі й перетворює жертви на сміливі й зворушливі чорно-білі обриси – це більше нагадує анімовані картинки, аніж фото. Естетизуючи жахиття, Кадан забирає те, що нас може відштовхувати, та запрошує до раціонального аналізу самих зображень.

Зробивши страхітливі сцени естетично приємнішими, він зменшує силу їхнього впливу. У цьому і полягає дихотомія воєнної фотографії. Від самого початку свого існування фотографія прагнула показати справжню «реальність» війни, натомість стала на службі естетичних і комерційних вимог та зробила справжні жахиття війни миловидними, приховавши те, що вони прагнули виявити.

Чи можна взагалі створити візуальний образ війни, який встановлює рівновагу між естетичним і відразливим, що може підштовхнути нас поставити питання про убивчу брутальність війни?

Яніна Струк – письменниця, фотографиня і авторка праць «Фотографування Голокосту: Інтерпретації свідчень» (Photographing the Holocaust: Interpretations of the Evidence) (I.B. Tauris, London & New York, 2004) і «Приватні фотографії: внутрішній погляд солдат на війну (Private Pictures: Soldiers' Inside View of War) (I.B. Tauris, London & New York, 2011).



Ліс

«Я... добре знав закон німецької влади про знищення представників єврейської національності. Будь-хто із громадян міг в будь-який момент убити зустрічного єврея і не був би за це покараний», – саме так пояснював свою поведінку під час нацистської окупації колишній поліцай Платон Стратюк на закритому засіданні судового процесу в липні 1945 року. Серед іншого він зізнався, що восени 1941-го, під час своєї відпустки, повернувся до рідного села й дізнався про місце, де переховувалися три єврейки з немовлям. Випровадивши

їх за околицю села, він однією кулею вбив найстаршу жінку та немовля, двом іншим вдалося втекти. За кілька тижнів після цього до його будинку попросився погрітися молодий єврей. Стратюк без зволікань вивів його у двір і застрелив. «Їхню долю вже було визначено, німецький закон щодо фізичного знищення єврейської нації скасувати я не міг», – виправдовувався він чотири роки потому.

Це була універсальна лінія захисту, що не викликала зайвих запитань у радянського слідчого та видавалась цілком адекватною. Однак навряд чи саме тільки слідування неписаним законам можна вважати вичерпною відповіддю на запитання, чому десятки тисяч місцевих винуватців Голокосту вважали прийнятним переслідувати євреїв навіть тоді, коли ніхто з командирів-німців не контролював їхні дії. Навпаки, важливішим видається те, що Стратюк і йому подібні чинили свої злочини в зоні фактичного беззаконня, яку філософ Джорджо Агамбен окреслює як метафоричний «Ліс» – місце для вигнанців з «Міста», де будь-хто міг їх вбити і не понести жодного покарання. Згодом історики спробували крізь призму роздумів Агамбена поглянути на топографію Голокосту. У нацистських уявленнях цим «Лісом» стали окуповані східні території, зокрема й Україна, – своєрідний «географічний смітник». Тут можна було дозволити собі багато чого неприйняттого чи відверто забороненого, як от ґвалтувати єврейських жінок чи документувати знущання над ними на плівку. Тут можна було навіть не намагатися приховувати свої злочини – євреїв розстрілювали посеред білого дня в ярах за кількасот метрів від місця, де вони проживали, чи заживо скидали і замурували в закинутій шахті, звідки їхні крики впродовж наступних днів разносилися по всій околиці.

Однак «Ліс» – це не просто уявний простір, але й місце, з яким пов'язані життєві траєкторії мільйонів людей. Ставлення нацистів до місцевого неєврейського населення як до примітивних дикунів переконувало їх у тому, що останніх можна використати в якості зручного інструмента для здійснення своїх злочинів. І місцеві винуватці Голокосту на кшталт Стратюка немовби виправдовували ці очікування, граючи свою моторошну роль, доки можна було сподіватися на цілковиту безкарність. За Агамбеном, на межі «Міста» та «Лісу» жив «вовкулака» – той, хто міг перетворитися на звіра, вбивав і грабував, але неодмінно знову ставав людиною. Той же Стратюк зізнавався, що після вчинених убивств просто повертався додому, до своїх повсякденних справ. Та й загалом більшість таких, як він, легко адаптувалися до мирного післявоєнного життя, часто стаючи тихими й непримітними сусідами навіть для своїх колишніх жертв. «Ліс» відступав, доки не з'являлися нові вигнанці, а з ними й ті, хто готовий був їх переслідувати.

Нацистський «географічний смітник» водночас був і насправді реальним лісом – ймовірно, найвідданішим помічником у приховуванні злочинів, бо з часом він поглинав масові поховання й одинокі могили, руїни та згарища, села й хутори, яким більше не судилося відродитися, намагаючись стерти пам'ять про всіх: і про мільйони жертв, і про десятки тисяч їхніх катів, і про кілька тисяч тих, хто зважився протистояти беззаконню...

