

Голоси, яких не чути

ОЛЬГА БРЮХОВЕЦЬКА

29 Вересня, 2020

Навесні цього року українське суспільство сколихнула гостра дискусія щодо порушення прав людини під час зйомок проєкту «DAU» Іллі Хржановського, перші фільми якого стали доступними для перегляду на початку 2020-го. Проєкт «DAU» вийшов далеко за межі звичайної кінопродукції. Те, що мало бути біографією радянського ядерного фізика і нобелівського лауреата Льва Ландау, перетворилося на справжній соціальний експеримент. У Харкові було побудовано Інститут зі своїми правилами й умовностями, із власною реальністю, в якому відібрані Хржановським люди жили роками, поступово переміщаючись у штучно створену реальність.

Дискусія довкола «DAU» в українському суспільстві збіглася з іншим, незапланованим соціальним експериментом — карантинними вимогами самоізоляції, спричиненими пандемією COVID-19. Аналіз взаємонакладання цих двох експериментів ще не проведено, але цікаво, що дискусія довкола «DAU» вщухла з поступовим поверненням до більш-менш звичного життя. Однак проблеми, які були поставлені в рамках дискусії, і досі залишаються відкритими.

Гостроти дискусії довкола «DAU» в українському суспільстві додало те, що на початку цього року Іллю Хржановського було призначено арт-директором Меморіального центру Голокосту «Бабин Яр», який спонсорують приватні інвестори. Центр планують побудувати в Бабиному Яру, місці масових убивств у часи Другої світової війни, більшістю жертв яких стало єврейське населення. Проєкт Меморіального центру є дискусійним з багатьох причин. Зокрема, з 2019 року цей проєкт конкурує з проєктом Національного історико-меморіального заповідника «Бабин Яр», запропонованого істориками НАН України та фінансованого державою. Ми вважаємо, що сьогодні, 29 вересня, в день пам'яті жертв Бабиного Яру, варто нагадати, що дискусія навколо Меморіального центру залишається відкритою. Як і дискусія про «DAU». Ми пропонуємо вашій увазі авторський переклад тексту Ольги Брюховецької, який нещодавно був опублікований у рамках ширшої дискусії довкола «DAU» у журналі [Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe](#).

Ми живемо у рамках логіки, яку Лінда Вільямс ще у 1999 році влучно назвала «он/сценністю». Якщо логіка обсценності вимагала, щоб ми тримали геніталії та статеві дії прихованими, буквально — «поза сценою», у рамках нової логіки «он/сценності» ідея того, що секс чи інші тілесні досвіди є приватною справою, не може сприйматись як самоочевидна. Логіка «он/сценності» суттєво посилилась у цифрову епоху завдяки демократизації виробництва і поширення зображень. Хоча фізична відвертість «DAU» викликала передбачуване моральне обурення, вона значною мірою відповідає цій новій логіці, яка розглядає документацію трансгресивної поведінки (сексуальної чи насильницької) і змінених станів свідомості як окремих граней людського досвіду, за умови, що вона вироблялась і виставлялась на показ добровільно.

«DAU» претендує на громадянство у цифровій епосі у досить парадоксальний спосіб. Це проєкт, що однозначно належить до посткінематографічної ери дедалі більшого виставляння напоказ, заснованого на логіці «он/сценності», однак він був знятий на 35-міліметрову кіноплівку. Таким же, вочевидь, парадоксальним є факт того, що у якості реального, прожитого експерименту з подорожі у часі «DAU» виявляє співіснування радянського минулого і пострадянського теперішнього у чомусь на кшталт переплетеної товщі нелінійного тривання. Коли його запитали, до якої із часових рамок належить «DAU», радянської чи пострадянської, Хржановський пояснив у своїй двозначній манері, що цей проєкт про людей нашого часу, які прийшли з «того» часу.

Першопочатково Хржановський планував зробити історичний фільм, однак він зрештою вирішив провести експеримент у реальному житті, для участі в якому було відібрано людей з певними якостями. Цих людей було занурено в обставини, в яких вони діяли на власний розсуд. Таким чином, із мистецького проєкту «DAU» перетворився на прожити реальність. Ймовірно, причиною такого зсуву стало те, що неможливо репрезентувати минуле як минуле, якщо воно досі з нами. Саме тому Хржановський вийшов на територію «реального» життя. Однак коли він зіткнувся з заборонаю фільмів проєкту «DAU» в Росії, а також із жорсткою моральною критикою, у Хржановського не виявилось жодної іншої лінії захисту, окрім того, щоб наполягати на статусі «DAU» як мистецького об'єкта. У цьому

контексті характеристика «мистецтво», подібно до релігії, функціонує як вид алібі, яке захищає від перевірки реальністю і відповідальності, яка за цим слідує. Ціною такого захисту є скасування першопочаткового наміру Хржановського вийти за межі мистецтва і провести реальний експеримент. Ця непослідовність не може не нагадувати те, як сасентологія захищала свій сумнозвісний і-метр — чудесний пристрій, який, як стверджувалось, міг «очистити» всі хвороби. Коли справу було передано до суду, пристрій, який претендував на те, щоб робити «реальні речі», було перевизначено як релігійний артефакт.

Звісно, попри чисельні ньюейджівські відсилки, «DAU» не є реальним культом. Так само як він не є записом реального злочину, на зразок фотографій з Абу-Грейб. Подібно до практик БДСМ учасники експерименту Хржановського у будь-який момент могли сказати «стоп» і мали право полишити Інститут (правда, вже безповоротно). Вони давали згоду на участь і не були в полоні, що цілком позбавляв їх свободи. Однак ця обставина не скасовує повністю питання того, чи було перейдено межу. Більше того, це питання не повинно скасовуватись великим наративом мистецької свободи.



Знімок екрану з фільму «DAU. Наташа», реж. Ілля Хржановський

Ми дуже добре можемо бачити, що «насправді» відбулося там. Однак чи справді ми знаємо «це», коли його бачимо? Потрібно визнати, що ми перебуваємо на території невизначеності, і всякий однобічний підхід, чи возвеличення, чи прокльони, минає суть справи. Такою ж мірою оманливим є аргумент, згідно з яким мовчання учасників і рішення не подавати до суду щось доводить. Те, що це доводить, залежить від позиції в дискусії. Для одних це доводить, що свободу учасників і далі порушують, тоді як для інших — те що її ніколи не було порушено. Така дискусія вносить плутанину ще й тому, що «DAU» не є БДСМ-клубом, цей проєкт є історичним документом сучасності, який водночас належить до конкретної соціальної реальності і відображає її. Це неоднозначний діагностичний артефакт, який може бути вироблений лише в рамках мистецької практики; він показує те, що у значно більших масштабах існує в реальному житті. І як ще ми можемо повністю визнати цю темнішу сторону нашої реальності? Іншими словами, потрібно завжди мати на увазі питання: чи не є моральне обурення щодо «DAU» насправді зміщеною вимогою не показувати того, чого ми не хочемо бачити?

Те, що всі учасники дозволили «цьому» статися перед камерами, говорить щось важливе про «зовнішню реальність», стосовно якої «внутрішня реальність» Інституту є не чим іншим, як складкою. Це виявляє внутрішню притаманну ідеологію суспільства в найбільш невловимому значенні цього терміну — як того, що встановлює межі можливого і припустимого. Діагностичний підхід «DAU» кидає виклик рожевому ностальгійному образу радянської «дискурсивної» грайливості, одним із чисельних втілень якого є відома книжка Алексея Юрчака «Це було назавжди, поки не скінчилося» (2006). Як пострадянські люди, і росіяни, і українці досі поділяють ці спільні й переважно недосліджені припущення стосовно того, що можливо. Росіяни лише мають більше проблем, бо, на додачу до успадкованого радянського безумства, їм доводиться мати справу з важкою ношею нарцисичної прив'язаності до втраченої імперії. Наші спільні (пост-)радянські припущення часто піддаються колективному чи індивідуальному запереченню, однак це не заважає їм впливати на реальність. Деякі обурені реакції на «DAU», безперечно, підживлювалися цими енергіями заперечення і напруженнями, які походять від життєвих суперечностей (пост-)радянського досвіду.

То чи є експеримент «DAU» безстрашним дослідження меж можливого, нон-конформістським зриванням масок з таких витіснених, але дієвих припущень, чи він є садистичним зловживанням людською незахищеністю і безсоромною експлуатацією стокгольмського синдрому? Чи Наташа — це смілива жінка, яка готова використати власне тіло для того, щоб зробити видимим те, що відбувається із тими, хто силою змушені мовчати, будучи витісненими у фактичне не-існування, тими, кого вважають «не вартими того, щоб їх враховували»? Чи вона є жертвою зловживання, яка ретроспективно раціоналізує насильство, вчинене над нею? Чи цей експеримент, іншими словами, є випадком проробки чи відігрування? Чи біль тут трансформовано, чи просто передано далі?

Я сумніваюсь, що ми коли-небудь зможемо відповісти на це питання ясно й однозначно. Більше того, ці дві протилежні інтерпретації можуть не бути взаємовиключними. Вони обидві можуть, у певному сенсі, бути водночас істинними та хибними. Пропонуючи цю невизначеність, я не прославляю різновид морального релятивізму. Завжди існує простір для простих і прямих питань. Те, що після десятиліть деконструкції такі питання більше не відкидаються як наївні, сприймається як полегшення. Так, Гайдеггер був нацистом, і ми повинні мати інтелектуальну сміливість, щоб визнати цей факт і не піддаватися спокусі розчинити його в димових екранах безкінечної *différance*. Але переходити до іншої крайності морального позитивізму і цілковито забувати уроки терплячого пошуку відповіді — не завжди найкращий вибір.



Знімок екрану з фільму «DAU. Наташа», реж. Ілля Хржановський

Серед усіх чисельних кінематографічних відсилко «DAU» («типаж» раннього радянського кіно, сіне-етнографія Жана Руша, грандіозні проєкти Вернера Герцoga, знаменитий японський процес Нагіси Ошіми, під час якого він заявив, що непристойність є функцією приховування, «Догма-95», непрофесійні актори у фільмах Кіри Муратової, використання реаліті-телебачення у Саші Барона Коена — і це лише окремі приклади) хочеться виділити роботу польського художника Артура Жмієвського. У відеороботі «Повтор» (2005) Жмієвський задокументував власне відтворення сумнозвісного Стенфордського тюремного експерименту (1971) у сучасній Польщі із більш-менш такими ж сумними результатами.

Існує багато відмінностей між «DAU» і «Повтором», і найбільш явно вони проявляються у стилі та масштабі. Камершпільний мінімалізм Жмієвського протилежний до гаргантюанської штучності Хржановського. Існує також концептуальна відмінність візуально-просторової організації місця дії. Якщо скористатись кінематографічними відсилками, «Повтор» відтворює подібний до CCTV паноптичний, невидимий і всесильний погляд «Тисячі очей доктора Мабузе» (1960, режисер Фрітц Ланг). Натомість «DAU» апропріює втручання присутньої камери типу *cinéma vérité* із «Той, хто підглядає» (1960, режисер Майкл Павелл). Насамкінець, ще одна видовищна відмінність між двома експериментами — секс-н-алкогольна вседозволеність «DAU», якої цілковито немає у «Повторі». Однак, на мою думку, це вторинні варіації головної спільної теми, яка полягає в дослідженні межі між вигадкою і реальністю через по-справжньому розіграну гру, в якій учасники підпорядковуються певним правилам, і документацію розгортання цієї гри.

Визначальною відмінністю між двома експериментами є позиція натхненника, який встановлює правила небезпечної гри — автора. Ця позиція є значно більш горизонтальною у випадку Жмієвського, який двічі з'являється у відео, відкриваючи свою визначальну роль як владної постаті в експерименті. Перший

раз він вимагає від охоронців більш жорстких заходів стосовно в'язнів. Після цього насильство зростає, аж поки учасники не вирішують припинити експеримент. Розмова учасників, яка веде до цього рішення, теж включена у відео. Другий раз Жмієвський з'являється у чомусь на зразок коди, знятої через певний час після завершення експерименту, обговорюючи його з учасником. Жмієвський ініціює розмову і виявляється уважним слухачем. Колишній охоронець повідує йому те, що можна було б визначити у термінах травматичного досвіду. Він зізнається, що дуже часто повертається в своїй уяві до тюрми. Спогади особливо болісні, тому що він виконував роль насильника. Коли ми дивимось на Жмієвського віч-на-віч із «насильником» з експерименту, розробленого Жмієвським, ми лишаємось із відкритим питанням: хто є «справжнім» насильником? Ця співприсутність голосів автора-насильника і актора-насильника створює горизонтальну вісь розділеної відповідальності.

На противагу цьому, Хржановський не розкриває своєї владної позиції у своєму експерименті; екран функціонує традиційно, як четверта стіна, створюючи відчуття герметичного світу «реальної вигадки». Більше того, учасники експерименту Хржановського не просто позбавлені своїх голосів, а умисне примушені мовчати через угоди про нерозголшення, які вони підписали, долучаючись до проєкту. Однак голоси учасників є визначальними для того, щоб експеримент став проробкою, а не відігруванням. Рефлексія є сутнісною частиною проробки. Якщо лише один голос, яким би блискучим і красномовним він не був, говорить за всіх, експеримент лишатиметься незавершеним. Його завершення передбачає дію в теперішньому часі, яка полягатиме не лише у тому, щоб дати учасникам дозвіл говорити (чи, точніше, зняти з них примус мовчання), а зробити їхні голоси важливими, створивши безпечне місце для рефлексії. Це означає ставити складні питання, які, однак, не створюють відчуття допиту, і слухати відповіді з увагою та симпатією. Слухати для того, щоб зрозуміти, що вони могли б сказати, а не для того, щоб підтвердити свою позицію. Ні прес-конференції, ні судові процеси не сприяють таким рефлексіям. Це може відбутися лише в мистецькому просторі — просторі, якому внутрішньо притаманна відкритість до неоднозначності.

Не те що голоси учасників звільняють нас від неоднозначності. Не те що вони закривають дискусію якимось авторитетним і остаточним висновком. Не те що вони здатні надати пояснення того, про що «насправді» був експеримент. Це просто неможливо. Неоднозначність збережеться. Але сам жест включення цих людей у розмову, надавання їм (чи не відбирання у них) їхніх голосів створює суттєву різницю. Це підносить дискусію на наступний рівень.

Кода

Сміховинно перебільшений масштаб української моральної паніки довкола «DAU», в результаті якої було відкрито кримінальне розслідування за підозрою, що знімальна група завдавала тортур немовлятам під час зйомок, є зміщенням набагато більш важливого і реального питання. Микола Рябчук, найбільш чутливий коментатор суперечки, звернув увагу у своїй вдумливій і врівноваженій статті в українському журналі «Критика», що жорстка моральна критика «DAU» була спрямована на те, щоб довести необґрунтованість призначення Хржановського художнім директором Меморіалу Голокосту «Бабин Яр» (Київ) на початку цього року. Однак, як влучно зазначає Рябчук, таке моральне паплюження є водночас маніпулятивним і безпомічним. Справжня проблема не в тому, хто має бути художнім директором Меморіалу Голокосту, а чи саме спорудження Меморіалу, фінансоване російським приватним капіталом з тісними кремлівськими зв'язками, є легітимним проєктом. Територію Бабиного Яру, місця нацистських злочинів, нелегально «орендували» приватні інвестори, та так, що українська держава не має абсолютно жодного контролю над їхньою діяльністю. Як українські історики, так і єврейська громада України висловили низку серйозних застережень стосовно концепції Меморіалу, однак їх не було враховано. Таким чином, моральна паніка довкола «DAU» функціонувала як екран, який прикривав інституційну та політичну проблему, яка передусь призначенню Хржановського. Реальна проблема полягає в тому, що люди України не мають жодного голосу у тому, як вшановувати таку важливу і трагічну сторінку української історії.

Опубліковано англійською мовою в журналі Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe

