

Универзитет у Београду, Институт за филозофију и
друштвену теорију, Београд

DOI 10.5937/kultura2069329V

УДК 77(438)"19"

316.75(438)"19"

прегледни рад

ФОТОГРАФИЈЕ СОНДЕРКОМАНДА КАО НЕПОСЛУШНИ АКТ ВИЂЕЊА

Сажетак: У делу „Слике упркос свему: четири фотографије из Аушвица”, Диди-Хуберман (*Georges Didi-Huberman*) указује на различите начине кроз које су четири фотографије о којима је реч настале као противтежа или упркос нечему. Покушају да раздвојим и објасним различите модалитете бивања упркос, карактеристичне за наведене фотографије. Оне су настале упркос, али и на основу, незамисливости ситуације коју приказују (фотографија као доказ), упркос забрани фотографија (препрека у продукцији) и упркос репрезентабилности човека (препрека у рецецији). Незамисливост нас доводи у везу са појмовима доказа, истине, али и моћи, репрезентабилности, забране и правила. На основу појмова репрезентабилности и културног сећања, разматрају могућност да ове фотографије представљају оличење непослушног акта виђења о ком говори Џудит Батлер (*Judith Butler*). Покушају да покажем да је настанак упркос, како би рекао Диди-Хуберман или непослушно виђење, речима Џудит Батлер, читљиво више кроз начин на који су слике настале него кроз оно што приказују.

Кључне речи: ратна фотографија, „*Sonderkommando*”, Аушвиц, грозота, културно сећање

Био је потребан рат да нас научи да смо одговорни
за све што смо видели, као и за све што смо урадили.

Мајкл Хер (*Michael Herr*), *Dispatches*

Увод¹

Током Другог светског рата, постојала је пракса да група логораша – Јевреја обавља задатке спровођења других Јевреја у гасне коморе, као и одлагања и спаљивања лешева који су за њима остајали. Ова јединица се називала *Sonderkommando*. Прва (од тринаест) је формирана 4. јула 1942. године у Аушвицу и мењала је чланове сваких месец дана (при чему је први задатак нове групе увек био да спали остатке претходне, и тиме онемогући потенцијално сведочење). Овако описана пракса обједињује супротстављене и најчешће искључиве улоге жртве и починиоца,² на основу чега жртве преузимају део терета кривице.³ Њихова улога је била да управљају смрћу својих сународника. „Остајемо неми и окамењени пред пароксизмом перфидности и мржње: Јевреји треба да бацају Јевреје у пећи, треба показати да су Јевреји [...] трпећи сва понижења ишли тако далеко да се сами уништавају.”⁴ Међутим, оно што је спољном свету ову праксу учинило још теже замисливом, био је вео тајне који ју је обавијао. Не само да је била тајна да Јевреји сами себе воде у смрт или да су гасне коморе уопште у употреби, већ су друге активности у логору остајале скривене. Овоме је, наравно, допринела забрана фотографисања.

Забрана грозоте

Фотографије рата су нераскидиво повезане са појмом грозоте. Појам грозоте (*atrocitiy*) можемо разумети као специфично визуелну инстанцу трауматичних догађаја. О каквој год

1 Рад је настао на пројекту број 179049: „Политике друштвеног памћења и националног идентитета: регионални и европски контекст”, у оквиру пројектног циклуса Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

2 Daković, N. (2016) *Filmski narativi Sonderkomanda: Šaulov sin ili o naraciji žrtve, učinioca, traume i smrti, Temida* br. 19/3-4, Beograd, Viktimološko društvo Srbije, str. 478. Починиоце на овом месту не треба изједначавати са наредбодавцима. Наспрам њих, починиоци су они који извршавају, а не они који дају наредбе. Међутим, дискутабилно је где се ова граница налази. Наиме, најчешћа одбрана за злочине учињене током Другог светског рата јесте управо да су они које бисмо одредили као наредбодавце заправо били само починиоци или извршиоци наредби. Из тог разлога, у раду је јасно разграничено да постоје жртве и починиоци, те да постоје жртве које постају починиоци.

3 Levi, P. (1986) *Survival in Auschwitz and the Reawakening: Two Memoirs*, New York: Summit Books, p. 157.

4 Didi-Huberman, G. (2008) *Images in Spite of all: Four Photographs From Auschwitz*, Chicago and London: The University of Chicago Press, p. 4; цитат у преводу са француског преузет из: Daković, N. (2016), *Filmski narativi Sonderkomanda: Šaulov sin ili o naraciji žrtve, učinioca, traume i smrti, Temida* br. 19/3-4, Beograd, Viktimološko društvo Srbije, str. 479.

да је трауми реч, уколико је одређујемо као грозну, то чинимо на основу њеног изгледа, било замишљеног или реалног. Самим тим, визуелна репрезентација је нужан елемент грозоте. Догађај може бити трауматичан, тежак, болан или чак неподношљив, али ако је грозан, он је такав визуелно. Грозота захтева виђење. Можемо чак рећи да одсуство слике као потребног визуелног приказа и доказа грозоте, чини исте непостојећим. Наравно, не можемо рећи да се одређени догађај није одиграо уколико не постоји фотографија која га приказује, већ да, уколико прихватимо да је у питању визуелна инстанца трауме, фотографија или неки облик (документарне) визуелне репрезентације постаје неопходан.

Потребно је напоменути да појам који се на енглеском језику означава речју *atrocitiy* може бити преведен као грозота, али и као свирепост или зверство. Међутим, другачији превод не би захватио оно што је специфично визуелно у овом појму. Самим тим, остало би нејасно зашто је слика то јест неки облик визуелне репрезентације неопходни аспект датог појма. Грозота о којој говоримо није нужно последица свирепости, иако је у примерима ратне фотографије, свирепост најчешће присутна.

Када говоримо о догађајима који су временски или просторно удаљени, грозота најчешће бива репрезентована кроз фотографску слику, а улога фотографија у приказима грозота се увек суочава са незамислиивошћу ситуације коју презентује. Најчешће незамислива, она остаје изван могућности наше имагинације и мишљења. Из тог разлога, Џудит Батлер тврди да, уколико не постоји фотографски доказ, не постоји грозота.⁵ Фотографија је део идеје грозоте, она пружа чињенице чиме је нужан аспект истине о таквим догађајима.

Можемо, дакле, рећи да без фотографије не постоји *истина* о ономе што се дешавало у Аушвицу, иако то не значи да се сам догађај није одиграо. Истина, у овом случају зависи од визуелне репрезентације и управо је она доведена у питање одсуством визуелних докумената. Из тог разлога је у логору постојала забрана фотографисања и из истог разлога је Пољском покрету отпора био потребан фотографски доказ о активностима Сондеркоманда. Незамисливо је било потребно учинити видљивим. О потреби за доказом грозота Аушвица сведочи и Хана Арендт (Hanna Arendt) која говори да је поверовала у вести о масовним убиствима током Другог

5 Butler, J. (2009) *Frames of War*, London, New York: Verso, p. 69.

светског рата тек након што је добила доказ.⁶ До тада, она су за њу била незамислива и самим тим нереална.

Наравно, можемо рећи и да је фотографија, тиме што је део идеје о њој, истовремено и део структуре и конституције грозоте, као и да је потпомаже и продужава. Она догађај ставља пред нас, чини га присутним и наставља га, а као део структуре, потребна је и ономе ко управља и издаје наредбе то јест ономе ко контролише шта се чини. У складу са тим, оно што је занимљиво и донекле парадоксално је чињеница да је забрану фотографисања, која се односила на људе изван логора и на заробљенике, пратила богата продукција фотографија које су настајале у локалној фоторадионици и чиниле „званичне“ фотографије Аушвица.⁷ Њих није смело да ствара неовлашћено особље. Преузимање власти над фотографијом је био одраз моћи. Разлог је тај што фотографија, иако настаје из нечег тако малог као што је ролна филма, има огромну могућност репродукције коју је готово немогуће зауставити. Она догађаје шири временски и просторно. Њима надаље можемо да приступимо увек и од било куда, док год имамо фотографију која их репрезентује. Нацисти, дакле, јесу желели да документују свој успон ка власти, али су продуковали фотографије које би биле уграђене у оквиру репрезентабилности које су сами стварали, понављали и потврђивали. Они су регулисали визуелно поље, чиме су све тако настале фотографије биле део уграђеног извештавања (или архивирања) о рату.⁸

Репрезентабилност и истина

Фотографије које приказују грозоту су најчешће слике рата, мучења, криза, несрећа и медицинске фотографије. Дакле, слике чији нам садржај изгледа грозно. Суочени са таквим призорима, најчешће не размишљамо о форми слике – не размишљамо о одабиру кадра, угла или перспективи, количини светла или бојама. Разлог одсуства оваквих промишљања је тај што овакве фотографије доживљавамо као документарне и самим тим нераскидиво повезане са истином.

6 Преузето из: Krstić, P. Aušvic: skandal za mišljenje ili skandal mišljenja, u: *Holokaust i filozofija*, priredili Lošonc, M. i Krstić, P. (2018) Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, str. 219, 220.

7 Steyerl, H. Documentarism as Politics of Truth, May 2003., 11. March 2019, <http://eipep.net/transversal/1003/steyerl2/en>; Didi-Huberman, G. (2008) *Images in Spite of all: Four Photographs From Auschwitz*, Chicago and London: The University of Chicago Press, p. 24.

8 Упоредити: Butler, J. (2009) *Frames of War*, London, New York: Verso, p. 64.

Појам документаран изједначујемо са чињеничким доказом или оним што доказује на основу чињеница.

Међутим, фотографија или филм као документарне слике нису чињенице стварности, већ њене слике или привид. Оне су продукт симулације и знакова који даје ефекат реалности. У питању је физички пренос објекта из континуума реалности у фиксиране услове слике.⁹ Самим тим, они не могу да буду документи који доказују на основу чињеница, већ оно у шта верујемо као документ.¹⁰ Слике су увек субјективне творевине естетског рада или режије и чак и када наизглед јесу безличне и објективне, оне увек интерпретирају. Иако могу бити документарне по својој техници, која се разликује од продукције фикције по томе што реалност, бића и ствари узима у њиховом изворном и затеченом стању, оне нису у потпуности ослобођене ограничења које један кадар већ садржи у себи. Ово можемо одредити као етички проблем продукције документарних фотографија (и фотографија грозота).

Са друге стране, доживљај документарности као аутентичног, веродостојног и истинитог преношења чињеница битно је одређен односом спрам чињеница у нашој психолошкој стварности која је ограничена животом и културом.¹¹ Документарност је уметност режије која је у складу са културом и сећањем којих је део. Рецепција утиче на могућности продукције, јер није могуће било шта *доживети као реално*. Дакле, интерпретација стварности у документаризму се показује као суштински етички проблем,¹² који се тиче како продукције, тако и рецепције документарних фотографија.

Интерпретација је, даље, битно повезана са манипулацијом.¹³ Не само да је могуће фабриковати наизглед документарне, а заправо фиктивне сцене, већ је сваки одабир кадра у одређеном виду манипулација. Аутор фотографије ствара да би изазвао етичку реакцију и промишљање које би могло да доведе до промене. Документ који се пред нас ставља је

9 Krauss, R. (1984) A Note on Photography and the Simulacral, *October* Vol. 31, Massachusetts: The MIT Press, pp. 49-68.

10 Dragojević, Ž. Filmska dokumentarnost, u: *Film i video*, priredio Knežević, M. (1997), Beograd: Festival Jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, str. 87.

11 Исто, стр. 95.

12 Dragičević-Šešić, M. Dokumentarizam i etika, u: *Film i video*, priredio Knežević, M. (1997), Beograd: Festival Jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, str. 101.

13 Исто.

упакован у наратив који има своју сврху: мисли и реагуј.¹⁴ Фотографије, дакле, нису истина, већ стратегије као одраз моћи коју документ има над истином. Задатак фотографа се, овако посматрано, парадоксално испоствља пре као тежња да управљају и мењају живот него да бележе. Наравно, на овом месту се не мисли да је *намера* фотографа да управљају животима, већ да они фотографишући нужно улазе у такав однос спрам онога што се одређује као стварност или као истина. Одређујући ободе кадра, они утичу на перцепцију и мишљење које од ње зависи.

Грозота је, дакле, зависна од фотографије која је, са своје стране, зависна како од ограничења продукције, тако и од могућности рецепције или тачније она је двоструко одређена интерпретацијом стварности. Узимајући, даље, у обзир однос интерпретације и манипулације, основно етичко питање постаје питање управљања другим.

Другачије речено, стварати документе подразумева да смо део „политика истине” које документаризам подразумева. Политике истине, трагом Мишела Фукоа (Michel Foucault), одређујемо као сет правила која утврђују продукцију истине и раздвајање истинитих од лажних тврдњи. Истина је увек политички регулисана и њена продукција, надаље, пружа могућност управљања (собом и другима). Као неопходни доказ (истине), фотографија (као и други медији и документи), представља део продукције истине и моћи или власти коју она пружа. Артикулација, продукција и рецепција фотографија је обележена односима моћи и друштвеним конвенцијама, док је са друге стране, истовремено, њена улога управо да покаже оно неочекивано унутар тих односа – да искаже незамисливо, неизрециво, непознато или чак монструозно и на тај начин створи могућност за промену.¹⁵ Ову улогу фотографија може да обавља само ако искорачи из унапред задатих система, ако дела насупрот политике истине чији је доказ. Потребно је да оваква фотографија буде неполитична, слободна, непокорна или непослушна.

Свака фотографија, дакле, подразумева један кадар, ограничење онога што може бити приказано. У својој књизи *Frames of War*,¹⁶ Џудит Батлер појам кадра (или рама, оквира – *frame* на енглеском) изједначаје са ограничењима и наметнутим

14 Bošković, D. Dokumentarni film na televiziji, u: *Film i video*, priredio Knežević, M. (1997), Beograd: Festival Jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, str. 109.

15 Steyerl, H. Documentarism as Politics of Truth, May 2003., 11. March 2019, <http://eipep.net/transversal/1003/steyerl2/en>

16 Butler, J. (2009) *Frames of War*, London, New York: Verso.

интерпретацијама (или идеологијама) које се у оквиру кадрирања подразумевају. Репрезентабилност, Џудит Батлер представља као појам који означава могуће репрезентације које су ограничене и унапред одређене.¹⁷ Ограничени смо оним у чијој смо власти, и, била то држава, неки вид окупатора или наша сопствена култура, ми немамо могућност да сликамо било шта, нити на било који начин. Свака фотографија, укључивањем у кадар, искључује све остало. Структура таквог укључивања – искључивања, заједно са различитим техничким одлукама, даје могућности онога што је приказиво или репрезентабилно. Те могућности су, према мишљењу Џудит Батлер уско ограничене, а посебно су одређене када је у питању ратна фотографија. Медији образују нашу слику о рату. Контролисати медије или начин преносења и ширења информација, значи контролу над оним што је перципирано као реалност, као оно што јесте, оно што постоји. Задати могуће оквире фотографија значи контролисати интерпретацију догађаја. На тај начин слика се образује из унапред одређене интерпретације.¹⁸ Улазимо у круг продукције репрезентација које су унапред зацртане као једине могуће, које су једине репрезентабилне.¹⁹ Ослобађање од тих ограничења се, по Батлер, може извршити укључивањем самог оквира у фотографију. То је оно што Батлер назива *непослушни акт виђења* (*a disobedient act of seeing*).

Дакле, разлика између дозвољених и забрањених фотографије је била у томе да ли су део система у ком је Аушвиц могао да буде приказан, а део система никако нису могле да буду фотографије које нису створили они који контролишу такав фотографски наратив. Они нису били носиоци „истине”, били су без (њене) моћи. У складу са тим, данас је готово засигурно да су веома ретке фотографије које су током Другог светског рата створиле жртве. Познато је да постоје фотографије које је направио Мендел Гросман (Mendel Grossman),²⁰ Хајдекерове (Heydecker) фотографије²¹ и четири фотографије из Аушвица (мада нису занемариви ни цртежи Оливера Стона (Oliver Stone) који такође приказују рад *Sondercommando-a*).

17 Исто, стр. 73.

18 Исто, стр. 72.

19 Исто, стр. 73.

20 Grossman, M. (1977) *With a Camera in the Ghetto*, New York: Schocken Books.

21 Heydecker, J. J. (1991) *The Warsaw Ghetto: A Photographic Record 1941-1944*, London and New York: I. B. Tauris Ltd.

Четири незамисливе фотографије из Аушвица

Четири фотографије о којима је реч настају у августу 1944. године²² тако што су неки од чланова Сондеркоманда, именованих покретом отпора из Аушвица,²³ у сарадњи са Пољским покретом отпора, прокријумчарили једну ролну филма, направили наведене фотографије и прокријумчарили филм ван логора у туби пасте за зубе. Као што је наведено у поруци која је послата уз филм, циљ је био да се пруже докази о праксама које су се одвијале у логору и да се исти шаљу даље.²⁴

Прве две фотографије настале у Аушвицу приказују сцену спаљивања лешева који након гасне коморе нису стали у крематоријум (слике 1 и 2). Исте имају приметан црни оквир, за који Диди-Хуберман верује да представља унутрашњост гасне коморе из које су фотографије снимане.



Слике 1 и 2²⁵ Didi-Huberman, G. (2008) *Images in Spite of all: Four Photographs From Auschwitz*, Chicago and London: The University of Chicago Press, p. 12, 13.

Данас се често може наићи на кроповане верзије слика које јаснијим чине сниману сцену, али истовремено дају илузију нехајности са којом сликама изложени пред догађајем и

22 Неки извори настанак фотографија смештају у октобар 1944. године и повезују их са дванаестом јединицом која је извршила неуспелу побуну и покушала да побегне из логора.

23 Hirsch, M. *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Post-memory*, in: *Visual Culture and the Holocaust*, ed. Zelizer, B. (2001), London: The Athlone Press, p. 217.

24 Didi-Huberman, G. (2008) *Images in Spite of all: Four Photographs From Auschwitz*, Chicago and London: The University of Chicago Press, p. 16, 17.

25 Исто, стр. 12, 13.

скривају опасност са којом се фотограф сусрео да би направио слике. Као такве, оне би могле да се изједначе са фотографијама које су већ уграђене у оквири репрезентабилности рата то јест деловале би „дозвољено” и иако би приказивале дотада незамисливо, изгубиле би могућност да покажу да су настале упркос нечему, да су забрањене или тајне. Из њих не бисмо могли да ишчитамо да приказују нешто што не би требало да постоји, да су такорећи настале упркос „истини”. Биле би део система коме се супротстављају и које својим постојањем чине видљивим и подложним критици. Присуство оквира пружа доказ да је фотографија настала *упркос* и на тај начин потврђује да постоји подела на дозвољено и забрањено, да постоји систем репрезентабилности који ове фотографије крше. Или, речима Џудит Батлер, укључивањем оквира који дели видљиво од невидљивог, ове фотографије представљају *непослушни акт виђења*,²⁶ оне чине видљивим оквир реалности која је наметнута.

Потребно је напоменути да је могуће проблематизовати тврдњу да ове фотографије крше забрану, јер због локације фотографа, сама гасна комора ипак остаје скривена и на фотографију се преноси само као неодређени црни оквир. Управо из тог разлога, неопходно је ове четири фотографије посматрати кроз начин на који приказују суочење са забранама самог фотографа, а не као приказ забрањеног садржаја.

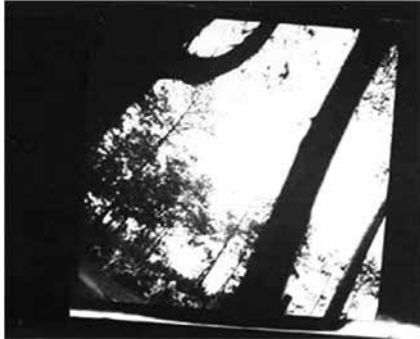
Трећа фотографија приказује жене које се скидају мислећи да их воде на туширање, док су заправо на путу ка гасној комори (слика 3). Такође је сликана из даљине, а по углу под којим је фотоапарат и нејасности фотографије можемо да закључимо да је фотограф држао фотоапарат на неуобичајен начин, највероватније поред кука (да би га учинио неприметним), док је слику направио у ходу. Четврта фотографија (слика 4) представља покушај сликања исте или сличне сцене, али због угла фотоапарата приказује само околну природу.

Трећа фотографија је такође претрпела разне „исправке” и данас имамо како кроповану, тако и знатно дорађену фотографију (укључујући и подизање груди жена на слици).²⁷ Четвртом фотографијом се, насупротив, мало ко бавио, иако иста представља најјаснији доказ опасности са којом се фотограф суочавао и његове немогућности да испуни свој задатак до краја. Не само да сцену није могао да изоштри и

26 Упоредити: Butler, J. (2009) *Frames of War*, London, New York: Verso, p. 72

27 Didi-Huberman, G. (2008) *Images in Spite of all: Four Photographs From Auschwitz*, Chicago and London: The University of Chicago Press, p. 36.

да јој се приближи, он није могао ни да је укључи у кадар. Потпуно онемогућен оним споља, у фотографију је укључио управо само оно изван, оно што у техници укључења – искључења не улази у оквире кадра. Можемо рећи да је у питању изокренута фотографија, али не због угла слике,²⁸ већ због њеног садржаја. Тиме што је у њу укључено оно што је планирано да буде искључено, она на најбољи могући начин у себе укључује свој оквир. Јер оквир слике је увек њена спољашњост, оно са чим је у вези, али што у њој није видљиво.



Слике 3 и 4²⁹ Didi-Huberman, G. (2008) *Images in Spite of all: Four Photographs From Auschwitz*, Chicago and London: The University of Chicago Press, p. 14, 15.

Дакле, није важно само шта фотографије приказују, већ и начин на који то раде. Организација кадра организује нашу перцепцију и мишљење. Оквир структурише нашу перцепцију реалности.³⁰ Перспектива (унутар) кадра је део интерпретације рата који репрезентује. Оне саме су интерпретација и

28 Иако Диди-Хуберман обе фотографије представља под другачијим углом за који верује да је био најреалистичнија могућност настанка фотографије – обе фотографије су за 90 степени окренуте на леву страну због чега делује јасније да су сликане у ходу и скривено.

29 Didi-Huberman, G. (2008) *Images in Spite of all: Four Photographs From Auschwitz*, Chicago and London: The University of Chicago Press, p. 14, 15.

30 Butler, J. (2009) *Frames of War*, London, New York: Verso, p. 71.

уколико не укључују у себе свој оквир, свој начин настанка, служе само као потврда наметнуте „истине” и „реалности” и самим тим представљају средство доминације, а не ослобођења. Уколико пак, пружају могућност да тематизујемо и критички се односимо према забранама и ограничењима слике, омогућују нам, не само да гледамо, већ и видимо шта је све уграђено у слике, чиме оне постају непослушни акт виђења о ком говори Батлер.³¹ Тиме не укључујемо у слику нешто што је нужно изван ње (иако се то у последњем примеру на одређени начин јесте десило). Није могуће да избегнемо структуру укључивања – искључивања коју фотографија, технички гледано, захтева. Чак иако укључи оно што је првобитно било (планирано као) спољашње, нешто увек остаје изван и чини границу кадра. Акт о ком Батлер говори треба пре разумети као да унутар фотографије чинимо видљивим оно што је у њу већ било укључено, оно што ју је одредило, али нам је остајало скривено.³² Такав акт не доводи у питање само медије и могућности преносења информација, већ у питање доводи оно што се до тада одређивало као „реалност”.

Да је управо фотографија место могућности испољавања ове непослушности, потврђује чињеница да, парадоксално, иако унапред одређена и увек већ интерпретирана и ограничена наметнутим кадром, фотографија је слепа за поделе. За њу не постоји разлика по релевантности. Она чува и наизглед неважно.³³ Можемо претпоставити да чува и своје услове настанка, али су исти најчешће скривени, због чега је пример четири фотографије из Аушвица тако важан. Он представља успешно укључивање ограничења у слику и једноставно читање граница могућности кадрова који су пред нама. Ове четири фотографије, на најрепрезентивији начин, у себи садрже сопствени рам. Настале из немогућности, оне те немогућности садрже у себи. Ми видимо унутрашњост гасне коморе у којој се фотограф крије, осећамо да не може да стане и слика жене које жели да нам прикаже, видимо идеологију ћутања о праксама у Аушвицу у деловима сваког кадра. Можда случајно, фотограф преноси више од сцена које приказује. Из његових фотографија, ми читамо ограничења са којима се сусреће. Његово виђење је истински акт непослушности.

31 Исто, стр. 72.

32 Исто, стр. 75.

33 Ruchatz, J. The Photograph as Externalization and Trace, in: *Cultural Memory Studies*, eds. Erll, A. and Nünning, A. (2008), Berlin, New York: Walter de Gruyter, p. 370.

Све четири фотографије, укључујући немогућности, нејасности, границе и оквире, нуде и могућност искупљења за чланове јединице. Оне их враћају ближе месту жртве, месту онога који се крије, који бежи и који је у опасности. Оне их искључују из улоге починиоца и чине их покретом отпора.

Бивање упркос

Потребу за фотографијама створила је неизрецивост и незамисливост са којом су се чланови јединица сусретали. Без сведока, било међу собом, било изван Сондеркоманда, али и без могућности да неко заузме ову улогу, у изолацији од спољног света, других затвореника, али и агресора који није желео да буде имплициран за „њихове злочине”, затвореници су потенцијално могли само да пробају да обавесте о ономе што се дешавало. Међутим, ко би могао да појми и прихвати такву истину? Она је била незамислива. Чак и када би добили прилику да кажу, то не би било довољно. Незамисливост онога о чему би причали је захтевала да се оно са чиме су се сусрели покаже, да се учини видљивим. Величина и могућност злочина у Аушвицу почивала је управо на онемогућавању говора о истим управо кроз онемогућавање замишљања онога што се одвијало. Де-имагинација би могла бити одређена као пракса на којој је Аушвиц почивао. Онемогућити замисливост је била основа свих активности у логору. Чак и ако би постојала могућност будућих сведочења, одсуство доказа чини грозоту „неистинитом” и „немогућом”. Замисливост подразумева визуелну репрезентацију и одсуство исте онемогућава имагинацију, јер, за разлику од наратива, фотографије су фиксирани и непромењиви искази.³⁴ Самим тим, говор о оваквим догађајима остаје празан. Јер ко би веровао или ко би могао да замисли оно о чему је реч. Видимо колико је, из тих разлога, (било) важно контролисати фотографију током рата. Самим тим, управо је акт *виђења* био неопходни доказ за (за)замисливост Аушвица. Ухватити део реалности коју нико није сматрао могућом и дати јој форму, то је био задатак фотографа Сондеркоманда.³⁵ Можемо рећи, пратећи Диди-Хубермана, да четири фотографије из Аушвица постоје упркос томе што приказују незамисливо, али потребно је напоменути и да оне истовремено управо због тога и настају. Оне су створене да би заузеле празно место имагинације која је била саставни део мишљења о Аушвицу.

34 Butler, J. (2009) *Frames of War*, London, New York: Verso, p. 71.

35 Didi-Huberman, G. (2008) *Images in Spite of all: Four Photographs From Auschwitz*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

Окарактерисан као незамислив, неизрецив и немислив, овај логор измиче нашем сећању. Након што су, пре ослобођења, докази пракси у логору уништени, сцене које фотографије приказују постају још мање замисливе. Ове четири фотографије су сада траг не-места.³⁶ Уништење места је био покушај остављања пракси уништења унутар логора у стању незамисливости, без трагова и без сећања.

Већ из наслова књиге Диди-Хубермана,³⁷ видимо да четири фотографије из Аушвица одређује као слике које су настале упркос свему. На првом месту, оне су настале упркос забрани фотографисања и упркос стражарима који су ову забрану наметали. Затим, на основу тога, оне настају и упркос дозвољеној репрезентабилности онога што приказују, али, у складу са тим, оне настају и упркос нама самима. Четири фотографије настају у Аушвицу упркос физичким ограничењима, али и упркос нашој реалности, нашој култури и, можемо рећи, нашем (пост)сећању. И након што су виђене, оне остају искључене, и даље незамисливе и непојмљиве. Оне су на периферији и чине оквир могућих репрезентација Холокауста.

Мариане Хирш је творац појма постсећање који дефинише као реакцију друге генерације на трауме прве.³⁸ Оно се изграђује на понављању медијализованих сцена репрезентације које изграђују знање и сећање на Холокауст. У питању су сцене које циркулишу и изнова се појављују у филмовима, књигама, уџбеницима и творе културу сећања на трауматичну прошлост.

У складу са тим је и теза Мориса Албваша који тврди да је сећање у основи увек колективно или друштвено,³⁹ и, самим тим, нужно зависно од преношења и размене знања. Следи да је оно у великој мери зависно од медија које користимо и/или који су нам доступни.⁴⁰ Комуникација кроз медије ствара заједничку слику прошлости која представља основу

36 Упоредити: Исто, стр. 20-22.

37 Исто.

38 Hirsch, M. *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*, in: *Visual Culture and the Holocaust*, ed. Zelizer, B. (2001), London: The Athlone Press, p. 218.

39 Albvaš, M. *Kolektivno i istorijsko pamćenje*, u: *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, priredili Sladeček, M., Vasiljević, J. i Petrović Trifunović, T. (2015), Beograd: Zavod za udžbenike, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, str. 29-60.

40 Ruchatz, J. *The Photograph as Externalization and Trace*, in: *Cultural Memory Studies*, eds. Erll, A. and Nünning, A. (2008), Berlin, New York: Walter de Gruyter, p. 367.

(пост)сећања.⁴¹ Она нас ретроспективно чини сведоцима који нису добили, већ су усвојили ову улогу. Фотографија представља један од медија о којима је реч, али она је медиј који најјасније ствара везу постсећања. Као индекси, фотографије указују на прошлост којој сведоче.⁴² Оне су материјализовано сећање. Међутим, међу четири основне фотографије које испуњавају ову улогу у погледу Аушвица,⁴³ не проналазимо ни једну од четири фотографије приказане у овом раду. Видимо различите фотографије улаза у Аушвиц, али нас његова немисливост оставља пред капијама. Да ли можемо рећи да је искључење случајно?

Репрезентабилност о којој говори Батлер, Сонтаг одређује као „[и]деологије [које] стварају уобичајене идеје од значаја и покрећу предвидљиве мисли и осећања.”⁴⁴ Уместо појма колективног сећања, Сонтаг користи појам колективне инструкције. Наиме, ако су нам неке фотографије препознатљиве, оне су део онога о чему друштво *бира да мисли*.⁴⁵ Можемо рећи да овакво сећање није колективно, већ културно сећање „које у специфичним оквирима друштвене интеракције усмерава радње и искуства, и кроз генерације чува понављане праксе и уводи појединце у њих.”⁴⁶ Карактеристика културног сећања је, дакле, да нас обавезује и ограничава. Оно одређује границе важног и неважног, централног и периферног (у односу спрам продукције, репрезентације и репродукције слике).⁴⁷ Које фотографије правимо, али и које гледамо, је наметнуто кроз сложену мрежу сећања наше културе. Дакле, културно сећање је бар део граница репрезентабилности. Оформљеност културног сећања ствара стабилност и преносивост,⁴⁸ а знање које се на тај начин преноси подразумева формативни аспект који образује и

41 Assmann, J. Communicative and Cultural Memory, in: *Cultural Memory Studies* eds. Erlil, A. and Nünning, A. (2008), Berlin, New York: Walter de Gruyter, pp. 119-118.

42 Hirsch, M. Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory, in: *Visual Culture and the Holocaust*, ed. Zelizer, B. (2001), London: The Athlone Press, p. 224.

43 Исто, стр. 226.

44 Sontag, S. (2003) *Regarding the Pain of Others*, London: Penguin Books, p. 77.

45 Исто, стр. 76.

46 Asman, J. Колективно сећање и кутурни идентитет, у: *Колективно сећање и политике памћења*, приредили Sladeček, M., Vasiljević, J. i Petrović Trifunović, T. (2015), Beograd: Zavod za udžbenike, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, str. 62.

47 Исто, стр. 67.

48 Исто, стр. 66.

нормативни аспект који управља нашим поступцима.⁴⁹ Фотографија се, дакле, везује за дискурс који се бави идентитетом, а не за дискурс који се бави естетиком.⁵⁰ Није могуће сликати било шта и остати исти.

У складу са тим, можемо рећи да су четири фотографије из Аушвица оно о чему друштво бира да не мисли или бар оно о чему не бира да мисли. До те мере непојмљиви призори и даље делују нереално и самим тим нису репрезентабилни унутар изграђене културе сећања. Повезане са идентитетом, они остају граница или оквир могућности човечанства да створи слику о себи, о ономе шта човек може да уради. На тај начин оне представљају антрополошки проблем. Излазе изван граница онога што одређујемо као људскост и уносе нешто ново на поље мишљења. Можемо рећи да су ове четири фотографије чланови Сондеркоманда направили упркос самима себи. Са једне стране, они их стварају иако на њима себе приказују као починиоце и кривце, али и иако показују да оно што је дотада сматрано човеком није све. Јер и ово је човек. „Попут пирамида или Акропоља, и Аушвиц је знак човека. Слика човека је, одсад, неодвојива од гасне коморе[...]”⁵¹ Ове фотографије укључују грозоту у поље дефиниције човека и његове перцептивне реалности која садржи већ формирану и препознатљиву слику човека.⁵² Четири фотографије из Аушвица проблематизују границу човека и не-човека и доводе у питање слику о нама самима, а тиме и нашу утврђену, учвршћену и преносиву културу и наш идентитет. Оне нам не говоре шта човек јесте, али остављају траг који пружа доказ да је „људскост” доведена у питање.⁵³ Четири фотографије из Аушвица нас чине непрепознатљивим нама самима. Сада када је Аушвиц неодвојив од онога што јесмо, структурисање слике и дефиниције о човеку постаје проблематично. Ми (људи) нисмо само потенцијалне жртве, ми смо и потенцијални починиоци. Фотографије Сондеркоманда као групе људи која стоји на граници жртве и починиоца чини ову мисао још јаснијом, препознатљивијом и блискијом. Управо је то разлог одсуства истих из онога што карактеришемо као културно сећање. Оне му се на најјаснији начин противе.

49 Исто, стр. 67.

50 Krauss, R. (1984) A Note on Photography and the Simulacral, *October* Vol. 31, Massachusetts: The MIT Press, pp. 49-68.

51 Бартај (Bataille), преузето из: Didi-Huberman, G. (2008) *Images in Spite of all: Four Photographs From Auschwitz*, Chicago and London: The University of Chicago Press, p. 28.

52 Butler, J. (2009) *Frames of War*, London, New York: Verso, p. 64.

53 Исто, стр. 78.

Закључак

Тематизовање оквира и видљивости има, дакле, критичку улогу унутар визуелне културе. Видети рам који нас заслепљује и чини јасну границу репрезентабилног; доживети да медијум који копира стварност изневери наша очекивања о видљивом и реалном, али и о нама самима, у томе лежи највећа моћ фотографије. Она има могућност да нам показује шта све јесте и шта све јесмо, а на примеру фотографија из Аушвица видимо да има и могућност заузимања одређене мета-позиције и показивања шта све она јесте. Њена снага у фотографијама из Аушвица извире из оних аспеката слике које бисмо уобичајено назвали грешкама – из немогућности хватања доброг и јасног кадра. Пренети продукцију у интерпретацију и рецепцију је други начин да опишемо укључивање оквира у слику. Ми добијамо слику у којој видимо како сцену, тако и аутора и околности настанка фотографије. Кроз испреплетане односе незамисливости, забране, репрезентабилности, истине и моћи, ове четири фотографије пружају више од онога што је сам фотограф намеравао. Упркос труду да прикаже боље, он је приказао више.

Узимајући у обзир то да се границе приказивог и репрезентабилног унутар културе изједначавају са границама идентитета, изневеравање очекиваног приказа нас самих или дехуманизујућа пракса чини саставни део овако описаног критичког односа спрема фотографија (грозоте). Проблематизацију нас самих унутар слике (коју о себи имамо) можемо одредити као етику непослушног фотографа.

ЛИТЕРАТУРА:

Albvaš, M. Kolektivno i istorijsko pamćenje, u: *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, priredili Sladeček, M., Vasiljević, J. i Petrović Trifunović, T. (2015), Beograd: Zavod za udžbenike, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, str. 29-60.

Assmann, J. Communicative and Cultural Memory, in: *Cultural Memory Studies* eds. Erll, A. and Nünning, A. (2008), Berlin, New York: Walter de Gruyter, pp. 119-118.

Asman, J. Kolektivno sećanje i kuturni identitet, u: *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, priredili Sladeček, M., Vasiljević, J. i Petrović Trifunović, T. (2015), Beograd: Zavod za udžbenike, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, str. 61-70.

Banjanin Đuričić, N. i Krstić, P. (priređivači) *Obični ljudi – dobrovoljni dželatari* (2019), Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju i Akademska knjiga.

Bošković, D. Dokumentarni film na televiziji, u: *Film i video*, priredio Knežević, M. (1997), Beograd: Festival Jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, str. 104-111.

Butler, J. (2009) *Frames of War*, London, New York: Verso.

Daković, N. (2016) Filmski narativi Sonderkommanda: Šaulov sin ili o naraciji žrtve, učinioca, traume i smrti, *Temida* br. 19/3-4, Beograd, Viktimološko društvo Srbije, str. 477-492.

Didi-Huberman, G. (2008) *Images in Spite of all: Four Photographs From Auschwitz*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

Dragičević-Šešić, M. Dokumentarizam i etika, u: *Film i video*, priredio Knežević, M. (1997), Beograd: Festival Jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, str. 97-103.

Dragojević, Ž. Filmska dokumentarnost, u: *Film i video*, priredio Knežević, M. (1997), Beograd: Festival Jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, str. 86-96.

Grossman, M. (1977) *With a Camera in the Ghetto*, New York: Schocken Books.

Heydecker, J. J. (1991) *The Warsaw Ghetto: A Photographic Record 1941-1944*, London and New York: I. B. Tauris Ltd.

Hirsch, M. Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory, in: *Visual Culture and the Holocaust*, ed. Zelizer, B. (2001), London: The Athlone Press, pp. 215-246.

Krauss, R. (1984) A Note on Photography and the Simulacral, *October*, Vol. 31, Massachusetts: The MIT Press, pp. 49-68.

Krstić, P. Aušvic: skandal za mišljenje ili skandal mišljenja, u: *Holokaust i filozofija*, priredili Lošonc, M. i Krstić, P. (2018), Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, str.198-230.

Levi, P. (1986) *Survival in Auschwitz and the Reawakening: Two Memoirs*, New York: Summit Books.

Ruchatz, J. The Photograph as Externalization and Trace, in: *Cultural Memory Studies*, eds. Erll, A. and Nünning, A. (2008), Berlin, New York: Walter de Gruyter, pp. 367-378.

Sontag, S. (2003) *Regarding the Pain of Others*, London: Penguin Books.

Steyerl, H. Documentarism as Politics of Truth, May 2003., 11. March 2019, <http://eicpcp.net/transversal/1003/steyerl2/en>

Marija Velinov

University in Belgrade, Institute for Philosophy and Social Theory, Belgrade

SONDERKOMMANDO PHOTOGRAPHS AS A
DISOBEDIENT ACT OF SEEING

Abstract

In his book *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, Didi-Huberman indicates that the four photographs in question were taken as a counterweight or in spite of something. They show the activities of the *Sonderkommando*, whose task was to escort other Jews into gas chambers, as well as to dispose and burn the corpses that were left behind. In the dual role of the victim and the perpetrator, members of this unit, in spite of the ban and the danger they were in, had created four photographs showing their own activities inside the camp. Throughout the work, different modes of being in spite of characteristic of the aforementioned photographs are separated and explained with regard to whether they relate to the need for, production or reception of photographs. They were created in spite of, but also based on, the inconceivability of the situation they portray (photographs as evidence), in spite of the prohibition of photographs (obstacle in production) and in spite of the representational framework or representability of humans obstacle in reception. Inconceivability brings us to the notions of evidence, truth, but also power, representability, prohibition and rules. Based on the representability of the photographs and the notion of cultural memory, we considered the possibilities of the photographs representing Judith Butler's disobedient act of seeing. It will be shown that an *emergence in spite of* as Didi-Huberman would say, or a *disobedient act of seeing* in Judith Butler's words, is readable more through the way the images are made, than through what they depict. Unlike the usual "allowed" war photographs, they are specific proofs of the prohibition against which they are made.

Key words: *war photography, Sonderkommando, Auschwitz, atrocity, cultural memory*