

Розрив і виклик: Зустрічі з темою голоду сучасних ірландських і українських мисткинь і письменниць

Емілі Голт

Тихоокеанський університет Сіетлу

Грейс Магоні

Університет Мічигану

Переклад з англійської Марти Рибак

Анотація: У цій роботі автори розглядають художню взаємодію з пам'яттю про голод шести мисткинь і письменниць, які працюють в ірландському й українському контекстах: Алани О'Келлі, Поли Міан, Мері Макінтайр, Оксани Забужко, Наталії Ворожбит і Лідії Боднар-Балагутрак. Художнє зображення голоду пов'язане з багатьма етичними викликами. Такі історії можуть стати певним самоусвідомленням і частиною колективного етносу, якщо інтерпретувати їх на рівні національних наративів. Роботи мисткинь і письменниць критично позиціонуються для того, аби кинути виклик усталеним асоціаціям між жінками і нацією, які присутні в національних дискурсах як Ірландії, так і України. Мисткині, роботи яких проаналізовано в цій статті, працюють в різних жанрах і медіумах, але зображаючи голод всі вони уникають стереотипних образів і лексики, таким чином стикаючись із труднощами, які виникають через таку стратегію. Аналізуючи роботи сучасних мисткинь і письменниць Ірландії та України в рамках естетичної концепції свідчення Брахи Еттінгер, автори мають змогу безпосередньо розглянути й ретельно дослідити роботи, що відтворюють пам'ять про голод, не вдаючись при цьому суто до вшанування пам'яті загиблих чи до винесення оціночних суджень. Таким чином, саме в творчості мисткинь сьогодні можна знайти і розрив, і заклик: розрив із зображенням пам'яті про голод в формах, які заохочують стандартизацію, і заклик розглянути які практики, ритуали й акти свідчення зберігали життя і пам'ять про померлих після голоду.

Ключові слова: голод, жінки, мистецтво, травма, репрезентація, естетика.

Весе 1997 року «Famine Roads» Еван Боланд аналізує своє рішення написати про ірландський голод 1845-52 років в розповідній, а не ліричній формі, незважаючи на свою винятково поетичну особистість. «Певним чином, – пише вона, – я хотіла дистанціюватись

та проявити повагу до цієї події, що завадило б мові стандартизувати її» (Боланд, 222). Глибоко орієнтуючись на те, як емоційна безпосередність і часто фрагментарне використання часу в ліричній поемі може затьмарювати актуальні історії людей, Боланд не тільки піднімає суттєві питання, що стосуються етичної репрезентації, а й підкреслює формальні й естетичні проблеми, які виникають при взаємодії з історіями колективних страждань. Дейвід Ріфф в своїй провокаційній поемі «In Praise of Forgetting: Historical Memories and Its Ironies» стверджував, що коли колективна пам'ять передається більш ніж через три-чотири покоління, її можна назвати пам'яттю «хіба що метафорично» (106). Якщо говорити про травматичні спогади зокрема, внутрішнє усвідомлення та їхня колективна передача – надзвичайно метафоричні процеси. Зараз дослідження підтверджують, що фізіологічна і неврологічна фрагментації, що часто стаються після травми, метафорично «живуть» в організмі¹. Водночас травма, як і лірика, «зупиняє» час, а сліди або «частини» травми зберігаються в тілі та психіці, відлунюючи ще довгий час після первісної загрози (Войгт, 18)². Однак, незважаючи на те, що травматична пам'ять відразу ж піднімає питання форми й естетики, дискурс про репрезентацію і запам'ятовування голоду часто концентрується навколо традиційних способів психоаналітичної критики, виключаючи формальну або естетичну критику. У таких країнах, як Ірландія та Україна, де історії масового голоду продовжують резонувати з політичними конфліктами, що тривають й досі, літературні та мистецькі критики закликають задуматися про те, як травма «і надалі живе» в колективній історії сучасних митців.

В Ірландії та Україні пам'ять про голод залишається за рамками нормативних дискурсів про колективну ідентичність та націю. Незважаючи на те, що найбільший голод в обох країнах є визнаною подією і носить історичну назву (в Ірландії – «Великий голод» («An Gorta Mór» 1845-52 років)), а в Україні – «Голодомор» (1932-33 років), в

Український переклад виконано в рамках навчально-виробничої практики студентів-магістрів з перекладу та редагування, яка є частиною освітньої програми «Художній переклад з англійської мови, літературне редагування та менеджмент перекладацьких проєктів» кафедри теорії та практики перекладу з англійської мови Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Керівники навчально-виробничої практики: д.філол.н., професор Лада Коломієць, к.філол.н., асистент Олена Підгрушна.

¹ За словами дослідника травми Бесселя ван дер Колка, «тіло веде рахунок» (цитата Фішера, 1).

² Для аналізу ліричної форми див. Войгт «The Flexible Lyric». «У ліриці, - пише Войгт, - ви можете зупинити час; ви вибираєте цей момент інтенсивності та утримуєте його. Розповідь рухається у часі» (135).

обох контекстах пам'ять про голод була витіснена і маргіналізована не лише внаслідок травми, але й внаслідок репресивної та колоніальної політики, еміграції, умисного забуття та часової дистанції³. У взаємодії з цими віддаленими спогадами Джозеф Валенте застерігає, що не варто покладатися лише на теорії про травми, що засновані на засудженні репресій, бо ці теорії потенційно уможливають колективну стандартизацію цих спогадів тими, хто не зазнав на собі наслідків масових травм і/або хто не має сімейних історій таких травм (182). Постулюючи підхід, що виходить із диссоціативної симптоматики Валенте наголошує на досягненнях у клінічній та дослідницькій психології, включно з новими обґрунтованими підходами до травм та їхнього лікування в царині нейробіології⁴.

Через призму моделі структурної дисоціації, запропонованої Онно ван дер Гартом, Еллерт Нейенгуісом і Кеті Стіл у 2000 році, посттравматична диссоціативна фрагментація розглядається як адаптивна реакція орієнтована на виживання; в такій моделі вираження травматичної пам'яті – чи то в звичайному житті, чи в мистецтві – трансформується з ознак ризику чи патології в доказ виживання, або навіть в творчу адаптацію (цит. за Фішер, 9)⁵. Підхід, при якому симптоматика й адаптаційна реакція є «достатнім доказом» того, як травма живе в особистості, сім'ї або спільноті, особливо

³ Наприклад, Джозеф Валенте стверджує, що, лише зважаючи на «складну систему змін між травматичним шоком та переломами у суспільстві», ми можемо почати бачити, як ірландський голод залишився «іншим», історичною «подією», що рідко вписується в національну історію, проте, такою, що спровокувала відчутні історичні, культурні та мовні зміни в Ірландії (186-87).

⁴ Диссоціативна симптоматологія відноситься до дифузного діапазону природних реакцій людини на небезпеку, яка загрожує життю людини - починаючи від збудження симпатичної та парасимпатичної нервової системи та гіперзбудження (боротьба, втеча, завмерти, здатися, крик про допомогу) до складніших, стандартних реакцій, таких як забудькуватість та амнезія, деперсоналізація, дереалізація, диссоціативна fuga, сплутана ідентичність та зміна ідентичності (Фішер, 26, 148).

⁵ У цій моделі, прийнятій у всій Європі, структурна дисоціація є «орієнтованою на виживання адаптивною реакцією на конкретні вимоги травматичних середовищ, яка підтримує заперечення «не я» чи фрагментів свідомості, пов'язаних з травмою, і здатність функціонувати без усвідомлення того, що особу травмували. Дисоціація також підтримує розвиток частин мозку, що керуються захисними механізмами, які допомагають вижити в умовах небезпеки» (Фішер 4, 9). Працюючи в цій моделі мультисвідомості, клініцист та автор Яніна Фішер залучає передові методи дослідження травм, включаючи сенсомоторну психотерапію, модель внутрішніх сімейних систем, терапію, що базується на уважності та клінічний гіпноз, щоб допомогти потерпілим створити відчуття внутрішньої безпеки.

виразно проявляється у наслідках Голодомору, коли пам'ять про пережите продовжує формувати сімейний, національний і політичний дискурси. Аби повніше усвідомити формативну природу пам'яті про голод в Ірландії і Україні, необхідний новий критичний підхід: уважний аналіз формальних питань, які виникають, коли митці намагаються укласти, передати і перенести травматичну пам'ять в мистецтво, підхід, який визнає роль дисоціації в зіткненні з травматичною пам'яттю.

Спираючись на застосування матріксальної теорії Брахи Л. Еттінгер Гризельдою Поллок, ми розширюємо феміністичні психоаналітичні рамки для вивчення творів мистецтва, що функціонують як «естетичні свідчення» пам'яті про голод⁶. Естетична концепція свідчення Еттінгер як метафорично, так і лінгвістично запрошує читачів, глядачів і критиків замислитися над тим, як свідчення може стати актом *буття* з «іншим» (Поллок, «After-Affects», 13). У цій зустрічі з «іншим» – себто мистецтвом, що несе «сліди травми», – глядача притягують, затакують і зворушують, аби він пізнав і навіть пропустив крізь себе травму суб'єкта, постаті або митця (Поллок, «After-Affects», xxviii, 19). У цих рамках і митець, і читач/глядач/критик розглядають травму не для того, щоб вилікуватися, а щоб зустрітися на «пограничному просторі, який стає порогом» (Поллок, «After-Affects», 15). Травму, таким чином, не слід розуміти як «передній або зовнішній елемент, що є джерелом образності для самосвідомого, усвідомленого суб'єкта» (Поллок, «After-Affects», xxvii). «Травма», – пише Поллок, – це «ще-не-пережите неіснуюче, яке ще не досвідчили, те, до чого несвідомо могло б прагнути все мистецтво, яке створювали протягом усього життя» («After-Affects», xxvii).

Починаючи наш аналіз з матріксальної сфери, ми змінюємо не лише природу наших фундаментальних відносин, а й, безумовно, природу нашого мистецтва. Еттінгер пояснює: «Не-я – це не Інший, а, подібний до Я, – той, хто «стоїть поміж», тож, таким чином, чіткий розподіл між живим та мертвим, чистим та нечистим, що є досить

⁶ Браха Еттінгер - французька художниця, що народилася в Ізраїлі. Її роботи зображають травми, мовчання та білі плями Голокосту, а також переосмислюють іншу жіночність, або матріксію, в рамках психоаналізу. Матриця, або «споконвічна здатність людини до співприхильності та транссуб'єктивного обміну», доповнює теорію Лакана про Фалос, Реальне, Уявне та Символічне (Поллок, «After-Affects», 14). Матріксальне не виходить із логіки психоаналітичного зрізу й відмовляючись від відчуження материнської сфери, охоплює пренатальний та доматеринський простір, який кожна людина переживає до народження (Поллок, «After-Affects» 14-15).

спрощеним у фалосі, виходить за межі матріксальних рамок» (82). Ставлячись до мистецтва як до матріксального простору становлення, можна уявити більш етичну «трансуб'єктивність між Я і не-Я, мною і чужим, не тільки на пограничному просторі становлення, а й також просторі зникнення й смерті» (Поллок, «Thinking», 20). В такому майбутньому наші зв'язки з настільки поширеними зникненням і смертю, пережитими під час голоду, можуть трансформуватися: не відкидати і не відмовлятися від них, а вкоренитися в стосунках з «іншим», з яким ми пов'язані і про яке нас закликають свідчити.

Фокус на обраних роботах сучасних митців Ірландії й України не припускає прямого зв'язку між статтю митців, їхнім художнім стилем або тим, як вони прямо чи опесердковано підходять до багаторівневих травм голоду та пам'яті про нього. Радше наш вибір руйнує стереотип про ширше залучення чоловіків в роботи, присвячені пам'яті про голод, і критичну рецепцію цього залучення⁷. Хоча в роботах жінок-митців неминуче виділяються системи і діалоги сексистського гноблення, наша позиція репаративного читання дозволяє не тільки виявити ознаки пригнічення, а й стати свідками того, як окремим особам і спільнотам вдається не лише вижити, але і знайти засоби для існування в національних, культурних і мовних системах, метою яких було придушення і пригнічення⁸. Розглядаючи обидва національні контексти в міжродових рамках – поєднуючи поезію і візуальні засоби інформації з театром і живописом, прозою і музикою, ми порушуємо традицію досліджень в межах одного жанру, які, найчастіше ненавмисно, не визнають, що травма живе в тілі і рухається в суспільстві багатосенсорними способами. У цій статті ми обговорюємо і клінічні, і психоаналітичні прояви травми; ми робимо це, аби поважати те, як ширша область травматологічних досліджень взаємодіє з ними та інтегрує їх, а також реальність, в якій травма існує не лише в рамках однієї з категорій.

Ми розглядаємо прояви пам'яті про голод і травми в роботах трьох сучасних ірландських мисткинь – Алани О'Келлі, Поли Мієн і Мері Макінтайр; двох сучасних українських письменниць – Оксани Забужко і Наталії Ворожбит; та українсько-американської художниці Лідії Боднар-Балагутрак. Починаючи радше із свідчення, а не поминання, роботи цих мисткинь не лише відображають акти підтримки та жалоби, артикульовані тілом, ритуалом і пейзажем, а й руйнують

⁷ Емілі Марк-Фіцджеральд зазначає, що тих самих митців часто замовляють для проведення пам'ятних заходів в Ірландії та США («Ірландський голод», 158). Ці митці також переважно чоловіки.

⁸ Про дискусію щодо «параноїдної» проти «репаративної» практики читання див. Седжвік, 149-50.

уявлення про те, що означає жити з голодом і в рамках історії голоду. У цих роботах можна знайти як розрив, так і заклик, які моторшно відображають модель «розриву і відновлення», що використовується при лікуванні травм: розрив із зображенням пам'яті про голод в формах, які заохочують стандартизацію, і заклик розглянути які практики, ритуали й акти свідчення зберігали життя і пам'ять про померлих після голоду⁹.

Ірландія

Великий голод 1845-52 років (*An Gorta Mór*, «Великий голод») призвів до смерті близько трьох мільйонів людей: більш ніж мільйон осіб померло від голоду і супутніх хвороб, а понад два мільйони емігрували в Сполучені Штати Америки, Австралію та Англію – міграційна тенденція, темпи якої не спадали до 1921 року. Екологічна ситуація погіршувалася внаслідок імперського правління, експлуататорського землекористування і масового експорту продовольства в Англію.

Сьогодні тривають дебати і розмови про те, наскільки адекватно та правдиво вшанували пам'ять про Голод та зобразили його в художніх творах. Щоправда, представники старшого покоління сучасних ірландців могли дізнатись про Голод з перших уст лише завдяки оповідам прапрабабусь і прапрадідусів, та навіть метафоричну пам'ять про голод в Ірландії не так просто сприймати через масштабні травми двадцятого століття, починаючи від Війни за незалежність Ірландії (1919-21 рр.), Громадянської війни в Ірландії (1922-23 роки) і Конфлікт у Північній Ірландії (1968-98 роки), закінчуючи нещодавніми травмами, нанесеними через значне поширення фізичного і сексуального насильства в промислових школах і «будинках матері та дитини», а також через погіршення житлових умов осіб, які шукають притулку, і біженців, які шукають притулку через програми, які

⁹ У бібліографії «розрив та відновлення» описує процес розвитку немовлят, які природним чином випрацьовують стійкість, коли потрапляють під вплив безпосередніх факторів поза зоною комфорту. Коли за ними слідує акт відновлення з боку вихователя (заспокоєння, заохочення, відволікання уваги), відносини між немовлям і вихователем підвищують рівень спокою немовляти та здатність терпіти майбутній дискомфорт (Фішер, 227). Незважаючи на те, що мистецькі роботи, які ми досліджуємо, не втішають і не спрямовані на дітей, вони порушують домінантні способи репрезентації, розповіді та мислення, а отже, створюють простір для альтернативних, продуктивних та потенційно репаративних способів прийняття пам'яті про голод.

підтримує ірландський уряд¹⁰. Як зазначала Джудіт Герман, в країнах, які пережили громадянську війну або диктатуру, для відновлення почуття соціальної спільності потрібні і громадський форум, де жертви можуть поділитися своїми думками та отримати формальне визнання того факту, що вони постраждали, й організована робота по притягненню до відповідальності окремих злочинців (242). В ірландському контексті організовані зусилля щодо визнання та реституції історично поступаються місцем колоніальній владі, державним інтересам та розпорошеній, проте ієрархічній владі католицької церкви.

Збереження пам'яті про голод та залучення до цього інших ще більше ускладнюється тим, що події 1845-52 років і міграційні наслідки стали надбанням націоналістичних кампаній, сектантських конфліктів, а останнім часом – кампаній в соціальних мережах, мобілізованими для того, аби протиставити страждання ірландців тим, хто мігрував до країни або шукає притулку¹¹. У світлі проблематичного процесу зміни погляду на світлини примусових виселень у 1880-90-х роках, що їх націоналістичні лідери та прихильники земельних війн 1880-х років подавали як «зображення Голоду», Емілі Марк-Фіцджеральд закликала до денатуралізації «уявної економіки», себто до переосмислення умов створення і перегляду зображень («Photography», 121, 127). Такий процес, стверджує Марк-Фіцджеральд, дозволить глядачам розглядати «зображення голоду» як сконструйовані наративи, а не як історичний доказ («Photography», 123).

Таким чином, форма вшанування викликає стільки ж питань, скільки і характер зусиль, докладених для його проведення. Хоча поезія і усні розповіді часто займають почесне місце в ірландській культурі й увічненні пам'яті про голод, сучасні очікування щодо документальної фотографії все частіше проявляються у вигляді прагнення до візуального доказу страждань, пов'язаних з голодом¹².

¹⁰ Науковці та громади Ірландії обговорюють точний час «закінчення» Конфлікту у світлі соціально-економічної боротьби в регіоні, що триває й досі, невизначеності щодо прикордонних питань у зв'язку з Брекситом та, що найважливіше, краху розподілу влади у січні 2017 року в автономній Асамблеї Північної Ірландії.

¹¹ Детальніше про взаємозв'язок між замовчуванням голодомору та націоналістичним дискурсом в Ірландії див. Ллойд, «Adulteration and the Nation», 112–14, та «Ireland after History», глави 1 та 2.

¹² Візуальне мистецтво, створене в діалозі з Голодом, нещодавно вийшло на перший план громадської уваги та досліджень, зокрема завдяки зусиллям Музею великого Голоду в Ірландії, який організував виставку «Coming Home: Art & the Great Hunger», що проходила по всій Ірландії з 2018 по 2019 рік. Музей

Хоча Джастін Карвілл стверджує, що Голод можна побачити «у формі, якщо не у змісті» ірландських фотографій мальовничих руїн і пейзажів XIX століття, на яких немає людських постатей, Марк-Фіцджеральд зазначає, що цей формальний вибір говорить не настільки про відсутність ірландського селянина в пейзажі, а про те, як умовності методів зображення ранніх візуальних засобів масової інформації обмежували зображення «тіла Голоду» (Карвілл, 66; Марк-Фіцджеральд, «Phototography», 121, 126). Незважаючи навіть на значний прогрес, досягнутий зусиллями увіковічнити та закарбувати пам'ять про Голод, меншу увагу приділяли художній творчості, яка намагається вивчити фрагментовану пам'ять про Голод, підняти питання про зображення «тіла Голоду» або протистояти домінуючим наративам, пов'язаних з Голодом.

Якщо меморіальний або поминальний акт намагається зафіксувати сенс і розповідь, щоб встановити межі історичної пам'яті – часто мотивовану справедливістю або бажанням зцілитися – художній акт, через лінзу Поллок, переосмислюється як робочий: двоїстий свідомий і несвідомий процес, в якому емоції, афективні стани і навіть сліди травми виникають і знаходять фізичну експресію і / або асоціативний зв'язок («After-Affects», xxvii). Дослідження творів мистецтва з цієї позиції, а не з тієї, яка зосереджена на вшануванні, дозволяє нам взяти до уваги й те, як живе і буде жити пам'ять про Голод тоді, коли історична дистанція збільшиться, а гострота травматичних спогадів зміниться. У сучасних роботах О'Келлі, Міен і Макінтайр можна виявити і зв'язок з етикою тілесного зображення, і порушення того, що Марк-Фіцджеральд називає візуальною «лексикою» увічнення пам'яті про Голод – це покриті соломою селянські будинки, кораблі з емігрантами та виснажені фігури («The Irish Famine», 162)¹³. Ми розглянемо роботи не в хронологічному порядку за датою їх публікації, а за рівнем безпосереднього залучення пам'яті про голод, і звернемо увагу на ті місця, де пряме найменування пам'яті про Голод дозволяє митцям та глядачам створити і відродити втрачені поминальні практики, і де навіть асоціативні, неоднозначні або непрямі посилання на Голод стають джерелом творчості для митців, що борються з сучасними соціальними проблемами¹⁴.

знаходиться в Квінніпекському університеті в місті Гамден, штат Коннектикут, США, а саму експозицію показували в Дублінському замку, Центрі мистецтв Західного Корку в місті Скіббїрін та у мистецькому центрі «Cultúrlann Uí Chanáin» у Деррі, Північна Ірландія.

¹³ Про аналіз зображення жінок у літературі після Голоду див. Келлегер.

¹⁴ Ця стаття включає лише митців, які живуть в Ірландії; це не для того, аби ігнорувати пам'ятні та художні роботи, створені в діаспорних громадах, а

Фільм Алани О'Келлі «Sanctuary/Wasteland» («Святилище/Пустище») (1994) вказує на зв'язок з Голодом: опосередковано в самому фільмі та безпосередньо для тих, хто читає супровідний текст. У центрі фільму – ерозія кургану *Teampall Dumach Mhór* (з ірландської – «Поховання на великому кургані») на пляжі Таллабон, графство Мейо, що спочатку був частиною монастирського поселення VI століття, а пізніше став місцем поховання жертв Голоду¹⁵. Сама О'Келлі з графства Вексфорд, а не з Мейо, проте вона пригадує чутки з дитинства про схожу історію «dinnseanchas» або «Старину місць», середньовічну збірку переказів про походження топографічних назв в Ірландії: місцеве поле перестали засівати, тому що його вважали місцем поховання жертв Голоду (Келлі, 40)¹⁶. Як абстрактний, мультисенсорний твір мистецтва, фільм «Sanctuary/Wasteland» відійшов від зосередженої на конкретній пам'ятці й часто локалізованої сучасної практики вшанування пам'яті про Голод, наближаючись до того, що Марк-Фіцджеральд описує як «недозволений», формальний підхід («Photography», 134). Збираючи разом оповідальну і матеріальну пам'ять про Голод з усього острова, О'Келлі починає поєднувати фрагментовані і не пов'язані між собою способи, якими Голод згадували в Ірландії.

О'Келлі підсилює це відчуття невирішеності, пристосовуючи візуальний рух до голосіння по небіжчику – вокального поховального плачу, який, поряд з іншими траурними і поховальними практиками, зіграв важливу роль в історії ірландської культури до Голоду, але внаслідок масштабів смертей, на нього чекало забуття через Голод (Ллойд, «The Memory of Hunger» 36, 44; Келлі, 40)¹⁷. Включаючи власне дихання в аудіозапис фільму, О'Келлі не лише інтегрує своє тіло в роботу, а й відгукується на наполегливе прагнення сучасності до безпосереднього й емпіричного входу в часом облагороджений жаж далекого минулого. Однак, кидаючи виклик кінематографічним

навіпаки, щоб зосередитись на способах взаємодії пам'яті про голод із сучасними соціальними проблемами, які найбільш безпосередньо стосуються тих, хто проживає в Ірландії. Вивчення потенційного впливу комплексу вини тих, хто пережив Голод, в діаспорних працях може стати продуктивним напрямком для майбутнього аналізу, так само, як і визначення спрямованості робіт ірландських іммігрантів, які залучали у свою творчість пам'ять про Голод.

¹⁵ Місце, яке укладачі карт сімнадцятого століття називали «святилищем», місцеві жителі пізніше назвали «пустками» у дев'ятнадцятому та двадцятому століттях (Ірландський музей сучасного мистецтва, цитата Келлі, 40).

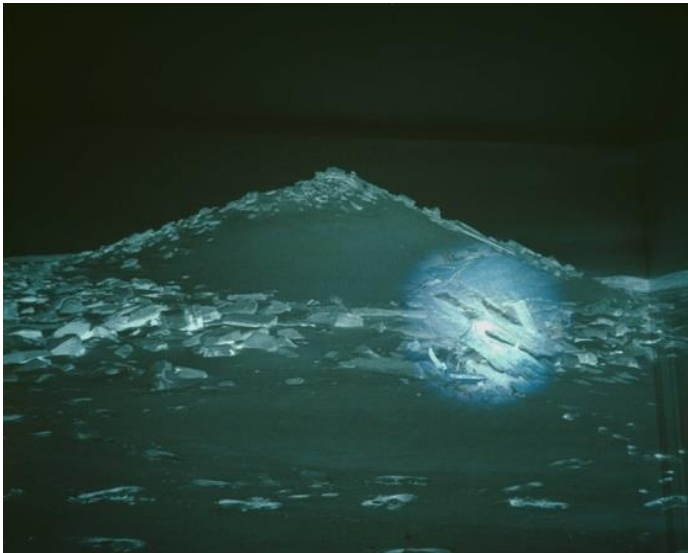
¹⁶ «Dinnseanchas» з ірландської – «місцева мудрість» або «знання».

¹⁷ О'Келлі навчилася традиційному голосінню, коли працювала над своєю попередньою роботою (О'Келлі, цитата Келлі, 40).

нормам і уникаючи будь-якого зображення людського тіла, О'Келлі ефективно протистоїть об'єктивізації та стримуванню фізичних страждань. Сама ж подвійність назви фільму говорить про те, як він створює «пограничний простір, що стає порогом» між собою та іншим, між життям і смертю.

Емпірично, приблизно одинадцятихвилинний фільм дає змогу зануритися в звукові та візуальні образи, які, хоча і сягають корінням в специфічну взаємодію з місцевою пам'яттю про Голод, також пробуджують спогади про пологи, народження і втрату. Протягом перших двадцяти п'яти секунд основне зображення гори накладається на екстер'єр склепу в правому нижньому кутку екрану, що формою нагадує щелепу. Майже інфрачервоне світло зображення нагадує фото, отримане при ультразвуковому обстеженні, але замість плода з'являються обриси мотузки, золи, металевої труби та кісток. Після вібрацій, що нагадують звук бляшанки, залишається спокійне мовчання і ритмічне бурмотіння чоловіка, яке через хвилину перериває жіночий крик, на який накладаються її придихові зітхання. Згодом у верхніх кутках екрану з'являються образи далеких гір і берегів, образи, які з'являються і відступають у міру того, як звук бурхливих вод наростає і зникає.

Зображення 1. Алана О'Келлі, «Sanctuary/Wasteland», 1994. Ірландський музей сучасного мистецтва, Придбано у 1997 р.; дозвіл на публікацію.



Під час кульмінації стрічки пейзаж повністю зникає, такти і голоси звучать одночасно, накладаючись один на одного, а ритми барабану змінюються. Чергуються зображення червоного, рожевого та бірюзового кольорів, і ці образи нагадують обриси склепу, вони з'являються і зникають в міру того, як жіночий голос стає все гучнішим, протиставляючи глядачеві інтенсивність звукових і зорових чуттів. У міру того, як з'являються й зникають зображення йонів, стає зрозуміло, що людина дивиться на захоронення кісток. В кінці фільму кілька жіночих голосів переплітаються, поки не з'являється вершина далекої гори; тоді голоси зникають, і тремтіння поступається місцем звуку квапливої води.

Розмиваючи обриси утроби та місця поховання, О'Келлі змушує глядача побачити візуальну невизначеність, навіть коли його поглинають ліричні звуки. У цьому крихкому просторі одночасних відчуттів глядач не має змоги виділити єдине значення, що й викликає спонтанну, емотивну реакцію. Для деяких глядачів фільм може більше говорити про відносини між людством і пейзажем, або ж зітхання жінки може нагадати звуки, коли життя приходить у світ. Для тих, хто знає історію кургану *Teampall Dumach Mhór* (з ірландської – «Поховання на великому кургані»), може відкритися тимчасовий, швидкоплинний простір, в якому існує ймовірність зіткнутися з розмитими кордонами між живими і мертвими. О'Келлі не підтримує належний зв'язок з місцевою історією, не використовуючи ні пряме, ані переносне зображення, щоб об'єднати тіло, яке страждає, з теперішнім. Замість цього, викликаючи колективні переживання народження і смерті, які, проте, неможливо пригадати, та структуруючи фільм навколо циклів ритмічного жіночого дихання, О'Келлі вкорінює цей кінцевий зв'язок з народженням, втратою і смертю в жіночому тілі і поруч з ним, уникаючи об'єктивістських упущень, притаманних націоналістичній, патріархальній або релігійній ідеології – ідеології, з якою відкрито стикається поетка Пола Міен.

Отримавши визнання як Ірландська професорка поезії у 2013-2016 рр., Пола Міен була і залишається рушійною силою в суспільному житті Ірландії. Хоча значна частина її робіт присвячена питанням прав жінок і боротьбі громад робітничого класу в Ірландії, її творчість рідко пов'язують з Голодом. Однак в поемі 1986 року «Hunger Strike» («Reading the Sky») Міен піднімає питання про те як націоналістична ідеологія позбулася пам'яті про Голод, щоб встановити порядки незалежної республіки. Вона також розповідає про те, як традицію голодного страйку підтримують в країні, в якій мова, поминальна практика та політичні системи докорінно змінилися через Голод. Хоча зв'язок між Голодом і голодуванням в Ірландії не був предметом значних досліджень, Джозеф Леннон стверджував, що національна

криза, спричинена голодним протестом і смертю Теренса МакСвіні, перегукується з наративами про витривалість людей, що пережили Голод і які були вже похилого віку в 1920-х роках (60-61)¹⁸. Аналогічним чином, потоки особистої та сімейної пам'яті спливають у дочірній родинній пам'яті Міен та її творчості.

В інтерв'ю 2009 р. Міен згадує, як в дитинстві занурювалася в усну, оповідальну традицію «літніх людей» і входила у їхній «часовий пояс», слухаючи їхні історії з-під кухонного столу (Рендольф, 241). «Родина моєї бабусі голодували, її бабуса і дідусь, – пояснює Міен, – і вони згадували ці жахливі історії» (Рендольф, 241). Хоча поема «Hunger Strike» присвячена пам'яті Боббі Сендса, емоційний центр вірша описує фізичний і духовний голод простих людей, і цей перехід між особистим та суспільним створює напруженість, таким, врешті решт, стає сам твір¹⁹.

Поема починається у формі першої особи множини, і, таким чином, вірш знаходиться у рамках спільноти, яка чекає «годину за (вбивчою) годину», щоб почути звістку про страйк Сендса, однак Міен швидко рухається до того, щоб звернутися безпосередньо до Сендса: «У маленькій клітці твого тіла / Ти, мабуть, запам'ятав / Грубий марш історії» (9). Використовуючи елементи плачу, що повторюються, Міен згадує про біль історії, який тепер рухається «через кімнати твого минулого»: «Через кухню, / Через салони, / Через спальні, / Кожну годину вниз» (9). Ця історія відриває «навіть коханців / Від їхнього захоплення», відводячи тіло далі від життєстверджувальної близькості до інструменталізації та жертви (9). У третю строфу входить перша особа, і оповідач зізнається у формі суворого, римованого співзвуччя і перенесених рядків: «Я знехтував садом в ту пору, / Безцільно взяв лопату та мотику / Час від часу. Я забув завзяту / Красу насіння» (9). Все ще звертаючись до Сендса, вона зізнається, що була захоплена національною драмою, де «Чорні та гарячкові на кожній першій сторінці / Ваші очі дивилися, як ми рухаємося / Кризь наші кволі вчинки» (9). Через багаточисельне зображення саду, врожаю, тортур, громадських засобів масової інформації, а також реальності

¹⁸ МакСвіні був обраний міським головою міста Корк від партії «Sinn Féin» під час Війни за незалежність Ірландії. Його голодування в англійській в'язниці Брикстон тривало 74 дні.

¹⁹ Після довгих років одиночного ув'язнення та побиттів у в'язниці Її Величності «Мейз» у Північній Ірландії, двадцятисемирічний Боббі Сендс очолює голодування 1981 року, під час якого був обраний депутатом Фермана та Південного Тіруну. Перед смертю він очолював групу політв'язнів ІРА в Лонг Кеші.

років Голоду, що постійно присутня, Міен переплітає життя і смерть, публічне і приватне, доти, поки не з'являться чіткі межі.

Повертаючись до плачу, Міен деталізує почуте: «У м'ясників, у хлібному фургоні, / На автобусних зупинках, в чергах: // Хоч слово? Хоч слово? Хоч слово?» (10). Як стривожена учасниця цього національного діалогу, вона не може ігнорувати цикли насильницької символіки, що панують в її середовищі робітничого класу. Вона спостерігає за людиною біля Головного поштамту – місця націоналістичного повстання, що тримає в руках «підірване / Фото твого обличчя» і згадує: «Це було те саме / обличчя, яке тероризувало моє дитинство / З піднесених вівтарів бідних» (10). Залишаючись зосередженою на зображених тілах Сендса і Христа, Міен розкриває ступінь, в якому націоналістична і релігійна системи сприяють тілесним стражданням їй, відтак, ігнорують справжній соціальний прогрес. «Це було вашими чарами?» – запитує оповідач: «Знаючи кожного з нас / чи нас виховав цей ритуал?». (10). У міру наростання страждань і наближення смерті Сендса, тон змінюється. Оповідач веде мову далі: «Мій сад був диким. / Бур'яни тріумфували» (10). Коли приходять літня жінка, що приносить содовий хліб і домашнє масло, «Таке жовте, що аж боляче дивитися на нього», вона не «стара бідна жінка», героїня традиційної ірландської пісні «An tSeabhain Bhocht» (з ірландської – «стара бідна жінка»), а та, яка схопила «скапулярій святого / Яким вона поклялася» (10)²⁰. Вже більш не звинувачуючи релігію за її вплив на суспільне життя, але стикаючись зі звичайною вірою та традицією, оповідач Міен пом'якшує тон; послідовність свистячих «с» і м'які приголосні роблять його тихішим. Після цього моменту зустрічі вірш швидко рухається до кінця: «Вона помітила, що я втрачаю вагу / І, дивлячись у вікно, запитала / Невже я не відчував сорому через гнилий врожай?» / (10). Зупинившись на цьому суворому звучанні, Міен переходить від обурення оповідача через націоналістичну пропаганду і зупиняється на іншій картині – на часі старійшин, тих, хто згадує про занепад і ціну виживання. За допомогою багатошарових оповідань і тонких алюзій на Голод, Міен критикує націоналістичні і релігійні системи, які зводять плоть і кров до простих символів; врешті-решт, однак, вона імплікує короткозорість свого власного оповідача, закликаючи повернутися до мудрості, породженої «цими жажливими історіями». Хоча Міен сама з Дубліна, вона переплітає минуле і сьогодення, північ і південь, нагадуючи нам, що кордон між Ірландією та Північною Ірландією

²⁰ «An tSeabhain Bhocht» («бідна старенька») - мотив вісімнадцятого століття, що використовується для персоніфікації Ірландії, який вказує на візіонерські традиції ірландської поезії, і який почали знову використовувати у драмі ХХ століття.

ускладнює те, як спогади про Голод живуть поруч зі спогадами про Конфлікт у Північній Ірландії.

Хоча в провінції Ольстер чисельність населення скоротилася менше, особливо в 1850-х роках, Голод торкнувся усього острова (Грегорі й Ель, 155). Однак вшановують пам'ять про Голод найбільше в Республіці Ірландія. Зважаючи на складний взаємозв'язок між націоналістичною ідеологією та вимушене або заохочене замовчування Голоду, поспішне визначення пам'яті про голод в роботах, створених на півночі країни, може призвести до непродуктивних і неточних зіставлень фактів стосовно масових зникнень і втрат. Робота Мері Макінтайр, яка розходиться з очікуваними способами інтерпретації Голоду у фотографії Північної Ірландії, показує, як без конфронтації чи апропріації митець може дати глядачеві можливість намалювати спонтанні лінії зв'язку з особистим досвідом, навколишнім середовищем й історичними стражданнями.

Макінтайр часто фотографує пейзажі, на яких не видно ознак господарювання людини, однак критичну реакцію на її роботи фільтрують через об'єктив питання ідентичності в Північній Ірландії після підписання Белфастської угоди²¹. Колін Грем наважився припустити, що відсутність особи на фотографіях після підписання угоди може відображати те, як фокус на людині здатний вішати на ній сектантський ярлик, а не стимулювати проаналізувати особистий досвід особи (87). «Портрет в архіві, – зазначає Грем, – також показує важливість особистого нарративу і, таким чином, викликає емпатію або навіть жалість...» (87). Оскільки Макінтайр уникає зображення особи, це можна інтерпретувати як відмову від підняття питань ідентичності та від використання нарративу, аби викликати емпатію.

Хоча такий підхід може свідчити, що Макінтайр належить до кола фотографів доби після підписання угоди, мінімалістичний, вельми формальний характер її роботи та посилення на ліричний простір, а не на розповідний час, спонукає до критичного підходу, який виходить за рамки обговорення ідентичності в Північній Ірландії, які стають дедалі вужчими²². Коли особи з'являються на зображеннях Макінтайр, вони часто знаходяться на порозі (стоять на мосту, біля краю води), або навколо них ліс, листя чи поля. Ці невизначені, обмежені пейзажі візуалізуються завдяки чіткій геометричній композиції, насиченому кольору, глибині різкості і низькій експозиції. Така пильна увага до формальної композиції відображає занепокоєння Макінтайр тим, що контекстуальне прочитання її робіт часто не розповідає всієї історії, яку вона описує як «ширше дослідження нав'язливих слідів, які

²¹ Після Белфастської мирної угоди 1998 року

²² Ми знову спираємось на визначення лірики Фогта.

залишає по собі людина» (Reginio et al. 351). Серія «The Mound» (українською – «курган»), зокрема, виділяє критичні шляхи, що відкриваються, коли травму розглядають не як клінічне явище або набір симптомів, а як «щось ще-не-пережите й неіснуюче у *напрямку до якого*» може рухатися митець. Створення цієї серії відображає спонтанний, інтуїтивний творчий процес Макінтайр: на шляху до створення ще однієї серії, присвяченій туману, Макінтайр натрапила на «купи землі, яку нещодавно викопали», і «відчула себе схвильованою чимось, що виглядало як курган на узбіччі дороги...» (Тук, 71). Створені в результаті цього досвіду захопливі пейзажні зображення демонструють унікальний підхід Макінтайр до зображення землі, психологічного простору та питання ідентичності в Північній Ірландії.

Зображення 2. Мері Макінтайр, «The Mount, I» (2009); кольоровий світловий струмінь, фотодрук, 80 см × 100 см; дозвіл на публікацію.



Зображення. 3. Мері Макінтайр, «The Mound, II» (2009); кольоровий світловий струмінь, фотодрук, 80 см × 100 см; дозвіл на публікацію.



Макінтайр не дає своїм роботам назви, а лише вказує місцезростання об'єктів і, таким чином, на відміну від своїх колег, вона не фокусується на репрезентації соціальної ідентичності. Такий вибір мисткині особливо вирізняється на фоні робіт Віллі Доерті та Пола Сірайта, що використовують детальні й іноді задовгі заголовки, аби поєднати наративи про конкретні місця і суспільну пам'ять у своїх відповідних серіях, які досліджують місця поховань і розстрілів (Тук, 65-67). Макінтайр, однак, вилучає будь-які прямі посилання на громадську або колективну пам'ять. Вона зазначає, що замість цього її ретельне позиціонування «глядача і точки зору» дозволяє глядачеві відчутти простір на самоті (Тук, 77). Крім цього, відсутність скеровуючого тексту дозволяє глядачеві відчутти простір в тиші. «У цьому є споглядальний аспект, – пояснює Макінтайр, – що дозволяє місцю резонувати, а не «говорити»» (Тук, 77). На відміну від підходу Доерті і Сірайта, який включає в себе пам'ятний акт наративу,

Макінтайр фокусується на спонтанному, ілюзорному моменті глядацької зустрічі.

Формальний вибір Макінтайр перегукується з бажанням зробити ліричну паузу, а не вдатися до оповідного руху. Композиція серії «The Mound» геометрично мінімалістична і лише дещо порушує «правило третин». Темрява переднього плану і експозиція наштовкують на думку, що зображення створили при надлишку світла, а шари туману застилають час доби та дальній пейзаж; ніби час зупинився, наче існує щось незавершене. Чи бачить глядач, наприклад, місце поховання, занедбане поле або початок будівельного проекту, багато в чому залежить від його очікувань та досвіду; ніщо ані в композиції, ні в сюжеті, ні в назві не спрямовує емотивну реакцію глядача на травму. Певні глядачі можуть реагувати з тривогою, деякі з почуттям страху, деякі з почуттям споглядального спокою. У цих образах єдиною «особою» є глядач, який визначає, як місце йому резонує.

І мистецтво Макінтайр, і Мієн, і О'Келлі, запрошує глядача замислитися над тим, чи зможуть вони протистояти потужним спонукам ідеологічних і політичних дискурсів, які, перед моментом зустрічі, нівелюють сенс образу. Хоча образи Макінтайр не стосуються Голоду, масштабний і тривалий вплив поневірянь, зникнень і втрат протягом 1840-х і 50-х років змушує брати до уваги той факт, що серія «The Mound» може спонукати глядача згадати про Голод; образи закликають глядачів ризикнути відкрити для себе емотивний досвід, в якому вони можуть зіткнутися зі спогадами про особисті та історичні втрати, не переходячи відразу до односпрямованих або обмежених уявлень про зцілення та жалобу.

УКРАЇНА

Вісімдесят сім років, географічна відстань та історичний контекст, що розділяють голод ірландців та українців, призводять до кількох проблем, які кидають виклик спробам наукового порівняння і дають чіткі уявлення про пам'ять і мистецьке залучення²³. Роботи, які ми

²³ Порівняльні дослідження між голодом в Ірландії та Україні – рідкісне явище через переважання в академічних колах так званої «парадигми національностей», в якій вчені спеціалізуються на одній або кількох національностях/мовах, що належать до того самого регіону, через що фахівці у сфері й ірландської, й української мови, історії та культури не вистачає. Відсутність порівняльного дослідження може бути також пов'язана із загальною практикою проведення досліджень за часовими рамками, де Голод

розглядаємо в українському контексті, багато в чому ілюструють більше відмінностей, аніж подібностей в зображенні пам'яті про голод і мистецькій творчості, порівняно з прикладами робіт О'Келлі, Міен і Макінтайр. Проте ці роботи, як і роботи в ірландському контексті, і залучають, і руйнують звичні тропи і лексику в народній пам'яті та чинять опір завершеним і недоторканим оповідям. Вони радше спрямовані на те, щоб митці та глядачі зіткнулися з травмою і пам'яттю про голод.

Незважаючи на те, що в Україні і на інших територіях Радянського Союзу (зокрема, в Поволжі та Казахстані) у першій половині ХХ століття (на початку 1920-х і середині 1940-х років) було кілька випадків голоду, той, що тривав у 1932-33 роках, відомий як Голодомор, що забрав життя більше 3 мільйонів українців, є найбільш відчутним в українській національній парадигмі пам'яті. Точне число загиблих і причини Голодомору обговорюються, але загалом науковці вважають, що Голодомор 1932-33 років, який призвів до величезної кількості людських жертв, став результатом низки чинників, не пов'язаних з природними умовами, а саме: радянської політики насильницької колективізації; намагання уряду ліквідувати селянський клас, особливо заможний клас куркулів; перешкоджання пересуванню і наданню допомоги постраждалим районам²⁴. Таким чином, Голодомор 1932-33 рр. називають терор-голодом (термін «Голодомор» означає «морити голодом») і багато держав вважають його актом геноциду радянської держави проти українського народу. Як і в Ірландії, багато українців емігрували під час та після Голодомору. Оскільки громадську пам'ять про Голодомор придушили і піддали цензурі у Радянському Союзі, пам'ять про Голодомор в Україні розвивалася інакше, ніж у громадах української діаспори.

У радянський період індивідуальна пам'ять і висловлювання очевидців голоду 1932-33 рр. піддавалися цензурі протягом п'ятдесяти років і замінялися тоталітарною політикою масового мучеництва. Пам'ять про Голодомор в Україні могла зберігатися лише таємно, часто в евфемізмах або екстракомунікативно²⁵. Завдяки своєму становищу за

в Ірландії належить до «довгого ХІХ століття», а український Голодомор до «темного двадцятого» (Ноак et al. 2).

²⁴ Про дискусію щодо історії голодоморів див. Андрієвська. Основні оповіді про Голодомор англійською мовою включають наступні роботи, але не обмежуються ними: Епплбаум «Червоний голод»; Конквест, «Жнива скорботи»; і Снайдер, «Криваві землі».

²⁵ Детальний аналіз літератури та кінострічок радянського періоду, що містять пам'ять про голод, див. Старовойт. Старовойт аналізує радянський пам'ятний пейзаж у десятиліття після Голоду 1932-33 рр., виявляючи напруженість між радянською політикою пам'яті «масового мучеництва», забуття та анонімізації

кордоном, вільному від радянської цензури, члени української діаспори мали можливість оплакувати, передавати і увічнювати пам'ять і створювати науково-дослідні інститути у справі Голодомору; саме в діаспорі вперше запропонували термін «Голодомор». В Україні заборона згадувати Голодомор втратила силу в 1980-х роках з гласністю, а Голодомор офіційно став частиною національної пам'яті під час президентства Віктора Ющенка (2005-10 рр.). Вчені назвали пам'ять про Голодомор в Україні «ідеальним прикладом привласнення пам'яті», оскільки в ньому представлений «процес утворення колективної пам'яті з низів . . . та її політичного використання згори в лабораторних умовах» (Ноак та ін., 6). І хоча Голодомор в Україні відбувся не так давно, як Голодомор в Ірландії, і можливість збереження живої пам'яті, як в Ірландії, все ще існує, це збереження ускладнюють спогади про інші масові травми ХХ століття: сталінські чистки кінця 1930-х років, десятиліття примусової праці в радянських ГУЛАГах, Друга світова війна, Голокост, Чорнобильська ядерна катастрофа 1986 року, остання Революція гідності 2013-14 років, російська анексія Криму та російсько-українська війна.

Незважаючи на включення пам'яті про Голодомор в національні наративи і громадський простір з моменту розпаду Радянського Союзу, тема голоду, проте, залишається значною мірою відсутньою в українській мистецькій сфері. У своєму есе 2008 року «Голодомор і сучасний український письменник» Володимир Діброва (який і сам є письменником за фахом) посилається на цю дивну відсутність художніх творів на тему голоду в Україні, вказуючи на тривалий брак суспільного визнання Голодомору в радянський період, посилений бажанням жертв забути, оскільки це був «єдиний розумний спосіб зберегти глузд і жити далі» (267). Можливо, саме через цю низхідну структуру пам'яті митці в Україні й уникають теми, згадки та уявлення про яку жорстко регулювала держава²⁶. Певною мірою, тема Голодомору видається недоторканою і через його часову близькість, доказом якої служать ще живі очевидці, і через особистий зв'язок багатьох українців з його жертвами, що завдає глибокого емоційного

травми і окремими спробами свідчення, зробленими в мистецтві. Див. також Грабович.

²⁶ Відсутність художніх творів, які стосуються Голодомору як предмету, стає ще очевиднішою, коли українські митці зосереджуються на інших травматичних та критичних подіях, як-от сучасна війна на сході країни, та на бажанні зобразити історичні трагедії, які не настільки обговорюють в українських колах і які значною мірою не вшановують офіційно, як-от Голокост в Україні. Це контрастує з більшою кількістю художніх творів про Голодомор, які пишуть в українській діаспорі.

болю. Таким чином, Голодомор став сьогодні в Україні відносним «табу, забороненою зоною для митців» (Діброва, 267). Проаналізовані тут роботи відображають цю ситуацію, адже кожна, певною мірою, сягає контекстів, що виходять за межі країни. Ми бачимо і розрив, що виник через сам факт створення цих робіт, і заклик їхніх творців до розгляду шляхів, за допомогою яких пам'ять про Голодомор може знайти своє місце в мистецтві сьогодні.

У цьому розділі ми аналізуємо три окремі приклади зустрічі мистецтва з Голодомором: твори Оксани Забужко, Наталії Ворожбит і Лідії Боднар-Балагутрак. Ці мисткині чітко висвітлюють тему голоду через прозу, театральні постановки та візуальне мистецтво. Значимість теми в кожному творі варіюється. Хоча ми представляємо роботи в хронологічному порядку їхнього створення, ми не претендуємо на окреслення певного процесу розвитку художнього вираження на тему голоду, натомість вважаємо їх показниками стратегій, що виникають одночасно. Як і в Ірландії, жіноче тіло стає популярним символом колонізованої нації. Парадигматичним образом у пам'яті про голод в Україні виступає стражденна жінка (дитина або мати), символізуючи націю як жертву (Кісь). В Забужко і Ворожбит жіноче тіло переважає і як символ, і як суб'єкт; в обох випадках мисткиня працює над тим, щоб і задіяти і зруйнувати пам'ятний троп. У заключній частині ми розглядаємо роботу українсько-американської мисткині, чия творчість відходить від конфронтаційних і тілесних зіткнень Забужко і Ворожбит, зосереджуючись на природному середовищі і подальших ефектах (використовуючи термінологію Поллок), породжених часом і відстанню, теми, які ми бачимо в ірландських прикладах. У цих роботах Голодомор представлений нестандартною мовою і модифікованими образами, вибудовуючи несподівані зв'язки стосовно зустрічі аудиторії з пам'яттю і травмою.

Роман Оксани Забужко 1996 року «Польові дослідження українського сексу» демонструє мистецький зв'язок з травмою, яку Поллок сприймає як свідоме і несвідоме «прагнення». Роман написаний від першої особи однини; його героїня Оксана розкриває внутрішні механізми своєї психічної і культурної травми в рамках подорожі візаві зі своєю мистецькою практикою як поетеси. Коротку згадку Забужко про Голодомор у романі, який часто сприймають як текст, що змальовує Україну «вічною жертвою» і використовує жіночі тіла як пасивний простір, «по якому можна писати, стирати і переписувати політичні та культурні дискурси» (Діброва, 273; Блекер, 498), можна просто розглядати як частину молебня нарікань на різні сили, які утримують Україну і жінок в позиції підкорення. Однак в тексті оповідачка постійно обговорює власну вразливість та історію аб'юзу зі спростуванням, притаманним жертві, таким чином

розмиваючи політичні та культурні дискурси особистим досвідом. Як і в роботі Міен, Забужко обговорює стосунки між особистістю і суспільством, голод окремого тіла і голод в історії. Авторка вміло зображає ображену жінку, а насмішливий сарказм і пристрасть/лють Оксани не дозволяють поверхово інтерпретувати психологію жертви²⁷. Емфатична, але одночасно лірична мова персонажа і переплетення поезії передають текстовий простір порогового стану її свідомості.

У «Польових дослідженнях» посилення Забужко на українську історію, в тому числі на Голодомор, впливають по всьому тексту в міру того, як вони виникають у свідомості героїні. Через відсутність виноска і пояснень, «Польові дослідження» читаються як інтимний щоденник, сповідь або опрацювання з боку головної героїні, створюючи безладні та невирішені зв'язки з минулим замість історизованих та чітких наративів. Розмірковуючи про емоційну відстороненість власної матері, Оксана обдумує пояснення її травматичного минулого: «(...) а яка, цікаво, вона мала бути, як не фригідна, — дитина голоду (...) дитина, вихарчувана на підібраних у полі колосках, за котрі колгоспний об'їждчик, раз заскочивши, шмагонув батогом по щоці — досі знати тонку ниточку білястої близни» (Забужко, «Польові дослідження» 105). Шрам слугує слідом травматичного минулого; це – візуальний зв'язок для Оксани, який, тим не менш, залишається метафоричним. Вона не лише таврована травмою від голоду, народившись поколінням пізніше, але і неприйнята матір'ю – відстороненість, яку вона приписує ізолюючим ефектам травми.

Через те, що саме матір Забужко зображає як людину, яка вижила під час голоду, тіло героїні, з точки зору Крістєвої, застигло у передсимволічній фазі в утробі матері; її прагнення розділені між голодною смертю і виживанням через канібалізм²⁸. Мотив канібалізму, особливо дитини, яка їсть матір, займає значний простір, хоч і табуований, в пам'яті голоду як в Україні, так і в Ірландії. У «Польових дослідженнях» канібалізм входить у текст на різних рівнях, що вказує на травму через надзвичайно суворі умови голоду, проте Забужко утримується напряду пов'язувати ці теми. Оксана натякає на материнський канібалізм не в часи голоду, а як доросла людина, що

²⁷ Кілька прикладів експлікативної мови та посилення на жіноче сексуальне задоволення та тіло у вісцеральних термінах зруйнували домовленості про так звану «жіночу літературу», роблячи роман одним з найбільш критичних, суперечливих та новаторських частин пострадянської української літератури.

²⁸ Щодо способів інтеграції теорій Фрейда та Крістєвої і їх протистояння через матриксальну модель Еттінгер див. Поллок, «After-Affects», xxix.

проживає в комунальному житлі у 1970-х роках: « (...) на кухні сусідка — кухарка з робочої столовки (...) підкидала в каструлю з борщем ганчірки й вирвані зуби (либонь, молочні — котрогось із потомства?) (...)» (Забужко, «Польові дослідження», 106). Цей образ стосується як актів споживання людської плоті, так і нехарчових предметів (ганчірка) як засобів виживання; ці профанаційні акти споживання, проте, відбуваються від імені завзятої радянської жінки за часів відносного достатку.

Крім явної згадки про канібалізм, травма суворого голоду з'являється в романі через всепоглинальну природу стосунків Оксани з українським художником Миколою. В емоційно і фізично аб'юзивних стосунках, що лежать в основі сюжету роману, ці два персонажі беруть участь в акті пожирання одне одного як в сексуальному, так і в емоційному плані. Це споживання уособлює проєкт Забужко з «Польовими дослідженнями», де вона прагне «вивчити, як саме цей масивний, темний і потужний мейнстрім історії, досить приховано впливає на найбільш несвідому поведінку людей, слова і жести, виражені в ліжку» (Гринь і Забужко, 17). Таким чином, протягом усього роману, навіть коли Голодомор не загрожує явно, травма, пов'язана з голодом, проявляється у сферах, що стосуються особистого та інтимного.

Орієнтуючись у травматичному минулому за допомогою особистого зв'язку та психологічних копань, Забужко уникає фалічної логіки лінійних історичних наративів на користь емоційно-асоціативної ліричної гри²⁹. Здавалося б, спонтанна природа мислення Оксани відтворює розумові процеси, щоб проілюструвати природу пам'яті. З одного боку, відтворення пам'яті займає інтимний та особистий простір внутрішнього монологу. З іншого боку, авторка часто і свідомо звертається до своєї аудиторії і залучає її, звертаючись «пані та панове». Розмова Забужко служить для читача запрошенням ознайомитися з роботою над її власною травмою. Марія Ревакович прочитає напруження між «негайним самовикриттям» та її зверненням до аудиторії як «готовність розповісти все» (103). Ця вразливість працює не так для того, щоб спорудити пам'ятник національній жертвості, як для того, аби запросити аудиторію до осмислення минулого і пошуку особистої пам'яті – навіть якщо оповідачка відчуває, що її біль неможливо повністю зрозуміти.

²⁹ У своєму романі 2009 року «Музей покинутих секретів» Забужко застосовує повніший, лінійний та історичний підхід до пам'яті про голод. Потрібне ще одне дослідження, аби краще зрозуміти зміну стратегії Забужко від лірики до оповіді, коли йдеться про Голодомор та українську історію загалом.

Звернення до глядача також є популярною стратегією підходу до травматичних тем в сучасному театрі, який використовує комунікативний метод, що зміцнює зв'язок з аудиторією. Залучення глядача як свідка травми, якщо не співучасника, заохочує участь, бажану чи не бажану. П'єса Наталії Ворожбит «Зерносховище», поставлена на замовлення Королівської шекспірівської трупи, прем'єра якої відбулася в Лондоні у 2009 році, безпосередньо залучає події Голодомору у сюжет і сприяє створенню граничного простору через зустріч глядачів (як фізичну, так і метафоричну) в процесі її постановки. В ірландському контексті театр був популярним засобом залучення митців до теми Голоду 1845-52 років, однак п'єса Ворожбит одна з перших залучила український контекст. П'єса «Зерносховище» була поставлена і в Лондоні, і в Україні (трішки пізніше, у 2015 році); але її сприйняли по-різному в різних контекстах. Одні вбачали у п'єсі успіх, а інші – невдачу. Критики відзначили й те, що п'єса піднялася за межі використання традиційних і політизованих образів та оповідань при зображенні Голодомору, а також одночасно відтворювала традиційні тропи. Наприклад, головна героїня – Мокрина, міська красуня – відображає популярний образ жіночого тіла, що перегукується з символом нації як мучениці-жертви голоду. У центрі сюжету – доля одного українського села в роки першої п'ятирічки Сталіна, у якому спостерігається тиск насильницької колективізації, що в наслідку й призводить до Голодомору 1932-33 років.

У «Зерносховищі» Ворожбит використовує напруження між голодом і ситістю, щоб культивувати обмін між минулим і сьогоденням, актором і глядачем у своєму підході до відтворення теми Голодомору. У прем'єрній виставі Майкла Бойдса глядачі виходять на сцену, де деякі сидять за банкетним столом на сцені і перед початком вистави їдять хитромудру страву. Філіп Голиман зазначає, що «дещо вимушене видовище . . . мимоволі задає тон тому, що має відбутися, тому що ці привілейовані гості повертаються на свої місця, виглядаючи задоволено, позаяк вони насолоджувалися бенкетом; одночасно ті, хто їх оточує, можуть лише сидіти та споглядати». Тут участь глядачів у банкеті створює буквальный зв'язок між постановкою п'єси і сучасним життям.

Ця форма зв'язку між минулим і сьогоденням повторюється в кінці п'єси, у фінальних рядках, які декламуються як молитва, вимовлена анонімним голосом. Під час молитви глядачі роблять висновок, що голосом є дочка головної героїні Мокрини: «Нехай моя мама проживе довше, вона втратила здоров'я на колгоспних полях, пережила голод і німецьку окупацію» (Ворожбит, 92). Завершує п'єсу Мокрина, символічна мучениця-жертва голоду, що з'являється не як персонаж далекого минулого, а як живий представник, діти якого поділяють

тягар її травматичних спогадів. Її доля не застигла в часі, як і її фігура не відлита в бронзі. Оповідачка молиться за душі своїх рідних, живих і мертвих, багатьох з яких захопили бурхливі течії ХХ століття: вони стали ліквідаторами в Чорнобилі, в'язнями в ГУЛАГу, жертвами Другої світової війни, а також поповнили довгий список жертв Голодомору – багато хто з них родом з села. Молитва розпочинається тривогою оповідачки з приводу пухлини, яку виявили у лікарні, і переходить до заступництва для членів її сім'ї. Після спустошення, яке відчувалося протягом п'єси і переказів історії та спогадів, завершальний рядок вражає дивним акордом: «Господи, допоможи мені схуднути вчасно до мого дня народження» (Ворожбит 92). Раніше аудиторія, можливо, розмірковувала над власним досвідом стосовно привілеїв з огляду на питання мати та не мати. Але останній рядок спонукає замислитись над тим, як людина сприймає власне тіло, особливо зважаючи на стандарти краси та тиск, який домінує у житті багатьох жінок. Послання Ворожбит це, скоріше, чесна сповідь, а не спроба зганьбити чи осоромити; не можуть існувати ліки проти болю від голоду та болю від самосприйняття; стосунки з далеким травматичним минулим можуть бути настільки ж непевними та суперечливими, як і невіршеними.

Повертаючись до теми Голодомору протягом більшої частини своєї кар'єри і проживаючи в українсько-американській громаді, Лідія Боднар-Балагутрак часто змінювала власну естетичну спрямованість стосовно цієї теми. Більша частина її попередніх робіт безпосередньо стосується людського тіла, українських культурних символів (як-от вишитий одяг) та релігійної іконографії. У цих роботах знищення тіла під час Голодомору пов'язане з оскверненням української культури. З часом її роботи зміщалися у напрямку полотен-колажів, де акт накладання шарів, розкриття та відновлення створює динамічний простір зустрічі. Подібно до природних образів та мотивів, які ми бачимо у творах О'Келлі та Макінтайр, один з останніх творів Боднар-Балагутрак «Чи ростиме над цим трава, чи все забудеться?» представляє детальне зображення трави та землі як домінантних образів.

Зображення 4. Лідія Боднар-Балагутрак, «Чи ростиме над цим трава, чи все забудеться?» Віск, олія, принт, колаж / білизна, 48 × 96 дюймів, 2013; дозвіл на публікацію.



Сюжет полотна-колажу завдовжки в два з половиною метри – уривок із роману Василя Гроссмана «Все тече» 1963 року: «Куди це життя пішло? І що сталося з усіма цими жакливими муками та тортами? Невже можливо, що ніхто ніколи не відповість за все, що сталося? Що це все забудуть без жодних слів, аби вшанувати пам'ять? Що над усім виросте трава?»³⁰ Питання ставить героїня Анна, колишня активістка хлібозаготівель, яка є одночасно і злочинцем, і жертвою. Уривок – це її свідчення про Голодомор 1932-33 років, що закінчується занепокоєнням героїні тим, що злочин забули і справедливо не покарали. Метафора вирощування трави, яка охоплює правду, яку закопує держава, також стосується наслідків забуття природнього руху часу. Поставивши запитання глядачеві, твір Боднар-Балагутрак ускладнює страх забуття поняттям зцілення, яке приходить з плином часу та новим ростом.

Мисткиня зображає цю напругу між пам'яттю та забуттям у матеріалі твору, що створює простір для споглядання примарних стосунків суб'єкта з травмою. Здалеку домінує естетика природи, втім,

³⁰ «А где же эта жизнь, где страшная мука? Неужели ничего не осталось? Неужели никто не ответит за это все? Вот так и забудется без следа? Травка выросла» (Гроссман). Боднар-Балагутрак цитує цей уривок у англійському перекладі з книги Конквеста «Жнива скорботи: радянська колективізація і голодомор». У книзі цей уривок служить епіграфом до глави 18 - «Відповідальності» (322).

якщо поглянути детальніше, виявляється, що ця частина складається з покритого фарбою колажу із газетних вирізок західних ЗМІ, що висвітлюють Голодомор. Документальні фотографії виснажених жертв Голодомору та мова репортажу згруповані і поховані на полотні як у землі.

Зображення 4а. Лідія Боднар-Балагутрак, фрагмент картини «Чи ростиме над цим трава, чи все забудеться?» Віск, олія, принт, колаж / білизна, 48 × 96 дюймів, 2013; дозвіл на публікацію.



У процесі створення твору Боднар-Балагутрак стає колекціонером голосів, образів та медіа-об'єктива про катастрофу. «Поховання» цих зображень у творі відображає фактичне знищення доказів радянською владою. Як у творі О'Келлі «Sanctuary/Wasteland», створюється ліричний простір, де лінійні історії, фрагментовані як у колажі, створюють суміш голосів та образів, які перекриваються, стикаються, піднімаються та згасають. Мисткиня усвідомлює власну позицію сторонньої стосовно Голодомору, проте вона демонструє, що ми всі причетні як свідки травм поза безпосереднім досвідом, споживаючи не лише історичні, пам'ятні та мистецькі засоби масової інформації, а також, що трапляється частіше, інформацію, подану в новинах та соціальних мережах.

«Чи ростиме над цим трава, чи все забудеться?» є частиною триптиху колажів, які зображують інші травми сучасності: теракт 11 вересня в Нью-Йорку та російську анексію Криму 2015 року. Таким чином, Боднар-Балагутрак позиціонує Голодомор у різноспрямованому меморіальному контексті, де віддалена травма

голоду в Україні пов'язана з травматичними подіями за життя митця³¹. Як зазначає Мирослава Мудрак, Боднар-Балагутрак «відає шану всесвітнім трагедіям, які сьогодні трапляються з багатьма культурами, але ототожнює ці гострі моменти людської історії з трагедіями, які випали на долю України в цьому столітті . . . [включно з] штучним голодом 1933 року». «Чи ростиме над цим трава, чи все забудеться?» залучає аудиторію (американську чи іншу) через різноспрямований контекст і бере до уваги фактор її впливу та її відповідальність. Питання, поставлене роботою та супровідною цитатою, подібне до вигаданого оповідача Гроссмана, ставить аудиторію на поріг свідчення: трава росте, але не дозволяє ні забувати, ні вирішувати, одночасно піднімаючи питання про те, що час і відстань можуть запропонувати суб'єктивну позицію щодо травми.

ВИСНОВКИ

Розглядаючи ірландський і український голод в порівняльному аспекті, можна стати свідком появи методу, що сплітає воедино вивчення травм, психоаналітичну критику, вивчення явища голоду, а також формальну та естетичну критику. У творчій практиці цих митців ми бачимо цю динамічну синергію крос-культурного та міжкультурного діалогу. Наприклад, одноразовий перформанс О'Келлі «Anáil na Beathe» («Подих життя»), створений в 2018 році у співпраці з іншими митцями в «Schull Workhouse» в Корку, об'єднує місцеві та міжнародні історії. Накладаючи звуки голосіння, текст та зображення, О'Келлі зближує «місця, які страждають від голоду, людей, які «переїжджають», шукають притулку та біженців, які виїжджали з постраждалих від голоду та війни районів» (цит. за Джойс). Аналогічним чином, недавня виставка Паули Стоукс в Сіетлі «1845: Memento Mori», що складається з 1845-ти видутих вручну скляних картопель, складених у вигляді кургану або похоронного меморіалу, починається з історичних реалій ірландської діаспори, але збільшується у масштабах через формальну гру і розташування експозиції, щоб спровокувати ширші дискусії про глобальну міграцію.

Олеся Здоровецька, уродженка Києва, яка, втім, тепер живе в Дубліні, також використовує звук в музичних композиціях і перформансах для передачі голосів людей, що постраждали від

³¹ Порівняйте з концепцією багатонаправленої пам'яті Майкла Ротберга (англ. «concept of multidirectional memory»).

травматичних подій³². Композиції Здоровецької базуються на українській поезії (часто сучасних текстах) і її власних спогадах про традиційні українські пісні, які їй співала її бабуся. Усвідомлюючи своє «подвійне життя» як українка, яка живе в Ірландії, Здоровецька розглядає створення сестринської/паралельної програми в майбутньому. Програма, що складається з текстів як ірландських, так і українських поетів, які використовують безліч голосів свідків, видається найсприятливішим способом звернутись до теми Голодомору, що є глибоко особистою й болісною для Здоровецької, занадто «пекучою», аби підійти до неї, не залучаючи інші теми (інтерв'ю зі Здоровецькою, 4 вересня 2018 р.). Заклик Здоровецької використати професійні голоси, які перетинають дисциплінарні і національні кордони, дає митцям потенціал для прийняття і виконання актів естетичного свідчення задля спільнот, що мають сліди травми і потребують визнання.

О'Келлі, Стоукс і Здоровецька демонструють, що збирання пам'яті про голод в різних культурних, мовних та історичних контекстах є і буде залишатися важким завданням для митців, які бажають уникнути стандартизованої роботи, яка переписує травматичні жести і системи. Таким чином, завдання, яке пропонують Еттінгер і Поллок, і показують ці мисткині, полягає в тому, щоб критики, читачі і глядачі *були у захваті*, тобто мали «тривалу естетичну та пізнавальну зустріч» з творами мистецтва (Поллок, «After-Affects», xxii). У цих спільних актах пізнавальної зустрічі митці не повинні відкрито ділитися історичними посиланнями, предметом або практикою засобів масової інформації для того, щоб вступити в діалог. Як стверджує Герман, вивчення психологічної травми і свідчення про неї є «по своїй суті політичною справою, тому що воно привертає увагу до досвіду пригноблених людей» (237). За допомогою пам'ятних, абстрактних і формальних творів мистецтва політична природа травматичного свідчення стає місцем визнання не тільки болю і страждань окремих людей і співтовариств, але і безлічі способів, за допомогою яких люди підтримують життя і створюють культуру в екстремальних умовах.

Роботи цих мисткинь також піднімають необхідні питання, пов'язані з національною і соціальною ідентичністю, оскільки вони стосуються колективної та історичної пам'яті; травма суперечить не тільки переробці досвіду індивіда в мову, але і будь-яким колективним спробам створення національних наративів й ідентичностей. У міру

³² Див., наприклад, «Підсвідомі пісні з України» та співпрацю Здоровецької з українською поетесою Любов'ю Якимчук під назвою «Абрикоси Донбасу. Спільне» (Олеся Здоровецька). Для отримання додаткової інформації про проекти та перформанси Здоровецької див. <http://zdorovetska.com>.

того, як голод відходить у далеке минуле для майбутніх поколінь, сучасні й майбутні читачі/глядачі/критики повинні замислитися над тим, якою мірою ми, як пише Поллок, є «запізнілими свідками подій, що нам не належать» («After-Affects», 6). Майбутні покоління митців в Ірландії та Україні неминуче матимуть інші відносини з кожною історією голоду. Зі зростанням міграції і посиленням міжкультурного діалогу, ідентичності, мови й культурні традиції цих митців формуватимуть те, як інші спогади та історії переплітатимуться в ірландському й українському контекстах. Проаналізовані вище роботи представлені не як кінцева точка залучення теми голоду в цих контекстах, а радше як показник того, що має статися: відкриваючи різні форми пам'яті і художньої участі, ці митці також розширюють межі свого поля діяльності – чи навіть сам світ мистецтва.

Список використаної літератури

- Гроссман, Василий. *Всё течёт. Киевская городская библиотека*, <https://lib.misto.kiev.ua/PROZA/GROSSMAN/techet.dhtml>. Дата перегляду - 1 липня 2019 р.
- Забужко, Оксана. *Музей покинутих секретів*. Видавництво «Факт», 2009.
- . *Польові дослідження з українського сексу: Роман*. Видання чотирнадцяте. КОМОРА, 2019.
- Кісь, Оксана. «Чому українська жінка є символом Голодомору?» *Громадське радіо*, 31 травня 2017 р., www.hromadske.radio/podcasts/rankova-hvylya/chomu-ukrayinska-zhinka-ye-symvolom-golodomoru. Дата перегляду - 25 квітня 2020.
- Andriewsky, Olga. «Towards a Decentered History: The Study of the Holodomor and Ukrainian Historiography». *Contextualizing the Holodomor: The Impact of Thirty Years of Ukrainian Famine Studies*, edited by Andrij Makuch and Frank Sysyn, Canadian Institute of Ukrainian Studies P, 2015, pp. 14-48.
- Applebaum, Anne. *Red Famine: Stalin's War on Ukraine*. Doubleday, 2017.
- Blacker, Uilleam. «Nation, Body, Home: Gender and National Identity in the Work of Oksana Zabuzhko». *The Modern Language Review*, vol. 105, no. 2, 2010, pp. 487-501. DOI: 10.2307/25698706
- Bodnar-Balahutrak, Lydia. *Will the Grass Grow over It?* 2013, <http://www.lydiabodnarbalahutrak.com>. Accessed 25 Apr. 2020.
- Boland, Eavan. «Famine Roads». *Irish Hunger: Personal Reflections on the Legacy of the Famine*, edited by Tom Hayden, Roberts Rinehart Publishers, 1997, pp. 212-222.
- Carville, Justin. *Photography and Ireland*. Reaktion Books, 2011.
- Conquest, Robert. *Harvest of Sorrow: Soviet Collectivization and the Terror-Famine*. Oxford UP, 1986.
- Dibrova, Volodymyr. «The Holodomor and the Contemporary Ukrainian Writer». *After the Holodomor: The Enduring Impact of the Great Famine on Ukraine*, Special Issue of *Harvard Ukrainian Studies*, vol. 30, no. 1/4, 2008, pp. 265-76.
- Ettinger, Bracha L. «The Red Cow Effect: The Metamorphosis of Hollowing the Hollow and Hollowing the Hollow». *He Said, She Says: An RSVP to the Male Text*, edited by Mica Howe and Sarah Appleton Aguiar, Fairleigh Dickinson UP, 2001, pp. 57-88.
- Fisher, Janina. *Healing the Fragmented Selves of Trauma Survivors: Overcoming Internal Self-Alienation*. Routledge, 2017.
- Grabowicz, George. «The Holodomor and Memory». *Hunger by Design: The Great Famine and Its Soviet Context*, edited by Halyna Hryn, Harvard Ukrainian Research Institute, 2008, pp. 131-46.
- Graham, Colin. «Evidence of the Future». *Where Are All the People?*, edited by Karen Downey, Belfast Exposed Photography, 2010.
- Gregory, Ian N., and Paul S. Ell. «Analyzing Spatiotemporal Change by Use of National Historical Geographical Information Systems: Population Change during and after the Great Irish Famine». *Historical Methods*, vol. 38, no. 4, Fall 2005, pp. 149-67. DOI: 10.3200/HMTS.38.4.149-167

- Herman, Judith. *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence—from Domestic Abuse to Political Terror*. Basic Books, 1997.
- Holyman, Philip. «Reviews: *The Grain Store* (RSC)». *What's on Stage*, 25 Sept. 2009, www.whatsonstage.com/west-end-theatre/reviews/the-grain-store-rsc-15754.html. Accessed 25 Apr. 2020.
- Hryn, Halyna, and Oksana Zabuzhko. «A Conversation with Oksana Zabuzhko». *Agni*, no. 53, 2001, pp. 17-22.
- Joyce, Anna. «Schull to Relive Famine Experience at Workhouse». *The Irish Times*, 19 July 2018, <https://www.irishtimes.com/culture/heritage/schull-to-relive-famine-experience-at-workhouse-1.3569353>. Accessed 25 Apr. 2020.
- Kelleher, Margaret. *The Feminization of Famine: Expressions of the Inexpressible?* Duke UP, 1997.
- Kelly, Niamh Ann. *Ultimate Witnesses: The Visual Culture of Death, Burial, & Mourning in Famine Ireland*. Quinnipiac UP, 2017.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. *Touching, Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Duke UP, 2003.
- Lennon, Joseph. «The Starvation of a Man: Terence MacSwiney and Famine Memory». *Memory Ireland*. Vol. 3: *The Famine and the Troubles*, edited by Oona Frawley, Syracuse UP, 2014, pp. 59-90.
- Lloyd, David. «Adulteration and the Nation». *Anomalous States: Irish Writing in the Postcolonial Moment*, Duke UP, 1993, pp. 88-124.
- . *Ireland after History*. Notre Dame UP, 1999.
- . «The Memory of Hunger». *Irish Hunger: Personal Reflections on the Legacy of the Famine*, edited by Tom Hayden, Roberts Rinehart Publishers, 1997.
- Mark-Fitzgerald, Emily. «The Irish Famine and Commemorative Culture». *Holodomor and Mór: Histories, Memories and Representations of Famine in Ukraine and Ireland*, edited by Christian Noack et al., Anthem Press, 2012, pp. 145-64.
- . «Photography and the Visual Legacy of Famine». *Memory Ireland*. Vol. 3: *The Famine and the Troubles*, edited by Oona Frawley, Syracuse UP, 2014, pp. 121-37.
- McIntyre, Mary. «The Mound, I». *A Contemporary Sublime: Photographs 1998-2012*. The MAC Belfast, 2013, p. 112.
- . «The Mound, II». *A Contemporary Sublime: Photographs 1998-2012*. The MAC Belfast, 2013, p. 113.
- Meehan, Paula. *Reading the Sky*. Beaver Row Press, 1986.
- Mudrak, Myroslava. «Tangled Roots: 'Where Have All the Mallows Gone?'» *Tangled Roots Exhibition*, Bowling Green State University, 1995.
- Noack, Christian, et al., eds. *Holodomor and Gorta Mór: Histories, Memories and Representations of Famine in Ukraine and Ireland*. Anthem Press, 2012.
- O'Kelly, Alanna. *Anáil na Beathe*. Schull Workhouse, Co. Cork, for *Coming Home: Art and The Great Hunger* at Uillinn: West Cork Arts Centre. 21 July 2018.
- . *Sanctuary/Wasteland*. 1994. Collection Irish Museum of Modern Art, Purchase 1997.

- Pollock, Griselda. *After-Affects | After-Images: Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*. Manchester UP, 2013.
- . «Thinking the Feminine: Aesthetic Practice As Introduction to Bracha Ettinger and the Concepts of Matrix and Metramorphosis». *Theory, Culture & Society*, vol. 21, no. 1, 2004, pp. 5-65. DOI: 10.1177/0263276404040479
- Randolph, Jody Allen. «The Body Politic: A Conversation with Paula Meehan». *An Sinnach: A Journal of Literature, Culture, and the Arts*, vol. 5, nos. 1 and 2, 2009, pp. 239-71.
- Reginio, Robert, et al., eds. *Samuel Beckett and Contemporary Art*. Ibidem Press, 2017.
- Reiff, David. *In Praise of Forgetting: Historical Memory and Its Ironies*. Yale UP, 2016.
- Rewakowicz, Maria. *Ukraine's Quest for Identity: Embracing Cultural Hybridity in Literary Imagination, 1991-2011*. Lexington Books, 2018.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford UP, 2009.
- Snyder, Timothy. *Bloodlands: Europe between Hitler and Stalin*. The Bodley Head, 2010.
- Starovoyt, Iryna. «Holodomor, Amnesia, and Memory-(Re)Making in Post-War Ukrainian Literature and Film». *Journal of Soviet and Post-Soviet Politics and Society*, vol. 1, no. 5, 2015, pp. 341-65.
- Stokes, Paula. *1845: Memento Mori*. METHOD Gallery, 2019.
- Tuck, Sarah. *After the Agreement: Contemporary Photography in Northern Ireland*. Black Dog Publishing, 2015.
- Valente, Joseph. «Ethnonostalgia: Irish Hunger and Traumatic Memory». *Memory Ireland*. Vol. 3: *The Famine and the Troubles*, edited by Oona Frawley, Syracuse UP, 2014, pp. 174-92.
- Voigt, Ellen Bryan. *The Flexible Lyric*. Georgia UP, 1999.
- Vorozhbit, Natal'ia (Наталія Ворожбит). *The Grain Store*. Translated by Sasha Dugdale, Nick Hern Books, 2009.
- Zabuzhko, Oksana. *The Museum of Abandoned Secrets*. Translated by Nina Shevchuk-Murray, Amazon Crossing, 2012.
- Zdorovetska, Olesya. *Olesya Zdorovetska*, <http://zdorovetska.com>. Accessed 25 Apr. 2020.
- . Personal interview. 4 Sept. 2018.