

Vilniaus universitetas

Filosofijos fakultetas

Filosofijos institutas

Kristina Grūšelionytė

Filosofijos magistro programa

Magistro darbas

**Aušvico reprezentacija ir vaizduotė**  
***Representation of Auschwitz and Imagination***

Darbo vadovas: prof Kristupas Sabolius

Vilnius

2022

# Turinys

Santrauka.....	3
Summary .....	4
Įvadas .....	5
1. <i>SHOAH</i> FILOSOFIJOJE.....	8
1.1. Žmogaus klausimas.....	8
1.2. Politika .....	11
1.3. <i>Shoah</i> liudijimas .....	14
2. REPRESENTACIJA IR VAIZDUOTĖ.....	18
2.1. Nereprezentuojamo Aušvico įsteigimas .....	19
2.2. Vaizduotės teorijos .....	22
2.3. Keturiuos Aušvico nuotraukos.....	26
2.4. Atsakas parodos kritikams .....	29
2.5. Vaizduotė, etika ir prievarta.....	32
2.6. „Vidurio kelias“ reprezentacijos problemoje.....	34
3. AUŠVICAS MENE.....	36
3.1. Aušvicas kino filmuose.....	37
3.1.1. Claude'o Lanzmanno filmas „Shoah“ (1985).....	37
3.1.2. László Nemeso filmas „Sauliaus sūnus“ (2015).....	38
3.1.3. Steveno Spielbergo „Šindlerio sąrašas“ (1993) .....	39
3.1.4. Roberto Benigni „Gyvenimas yra gražus“ (1997) .....	40
3.2. <i>Shoah</i> Lietuvos teatre.....	41
3.2.1. Manto Jančiausko garso patirtis „Glaistas“ (2019).....	41
3.2.2. Krystiano Lupos spektaklis „Austerlicas“ (2021).....	42
3.3. Etinis mąstymas .....	45
Išvados .....	47
Literatūros sąrašas.....	49

## Santrauka

Magistro darbe analizuojama Aušvico nereprezentuojamumo problema. Darbe žydų eksterminacijos problemą siūloma vadinti ne Holokaustu, bet *Shoah*, remiantis Agambeno iškeltais argumentais. *Shoah* problema įtraukiama į filosofinius svarstymus apie blogį, žmogų, politiką, kurie turi būti iš naujo permąstomi, kad nepasikartotų panašūs prievartos protrūkiai. Kyla klausimas kaip tinkamai kalbėti apie *Shoah* ir patį Aušvicą – radikaliausio blogio vietą. Lyotard'as suformuoja poziciją, kad Aušvico negalima reprezentuoti, vienintele išimtimi laikomas Lanzmanno filmas „Shoah“. Tokiai nuomonei prieštarą suformuoja Agambenas ir Didi-Hubermanas. Pastarasis teigia, kad tik įsivaizduodami galime pažinti. Didi-Hubermanas pasiūlo 4 Aušvico nuotraukų, darytų kalinių iš *Sonderkommando*, dinamišką fenomenologinę interpretaciją. Autorius teigia, kad turime remtis vaizdu nepaisant visko, t. y. neatmesti fragmento, nors jame ir nėra visumos. „Sauliaus sūnaus“ atvejis dar kartą atgaivina diskusijas kviesdamas permąstyti reprezentacijos ir vaizduotės santykį. Vaizduotė, veikianti kinematografiniu principu ir etiniu režimu, nuolatos montuoja vidinius vaizdinius. Jaučiant neatiduos skolas vaizduotė pradeda veikti etiniu režimu. Galima teigti, jog įtampa kylanti dėl įvairių neatitikimų (montažo, scenarijaus, vaizdo ir teksto, fokuso, juoko ir tragedijos) aktyvina vaizduotę ir skatina pažinimą. Kino filmų „Shoah“, „Sauliaus sūnus“, „Šindlerio sąrašas“, „Gyvenimas yra gražus“ ir teatrinių pastatymų „Glaistas“ ir „Austerlicas“ analizė leidžia teigti, kad nedubliuojantys vaizduotės meno kūriniai įgalina žiūrovo filosofinį mąstymą. Dėl Aušvico įvykio išskirtinumo kiekvienai reprezentacijai keliamos aukštos etinės normos.

**Raktiniai žodžiai:** *vaizduotė, reprezentacija, nereprezentuojamumas, etika, Shoah.*

## Summary

This master thesis analyzes the unrepresentable Auschwitz problem. In this work, the problem of Jewish extermination is suggested not to be called the Holocaust, but *Shoah* instead, according to the arguments raised by Agamben. The *Shoah* problem is embedded in philosophical considerations about evil, human being or politics that need to be rethought to prevent the recurrence of similar atrocities. The question is how to speak properly about *Shoah* and Auschwitz itself as the place of the most radical evil. Lyotard creates the position that Auschwitz is not representable, the only exception might be Lanzmann's film *Shoah*. Agamben and Didi-Huberman contradicted this idea. The latter states that, in order to know, we have to imagine. Didi-Huberman offers a dynamic phenomenological interpretation of 4 photos of Auschwitz taken by prisoners from *Sonderkommando*. The author argues that we have to rely on images in spite of all, i. e. we can not discard the fragment even though it does not contain the whole. The case of *Son of Saul* once again revives the debate by reconsidering the relationship between representation and imagination. The cinematic imagination, which operates in an ethical mode, constantly assembles internal images. It can be argued that the tensions arising from various inconsistencies (montage, script, image and speech, focus, laughter and tragedy) activate the imagination and stimulate cognition. The analysis of the films *Shoah*, *Son of Saul*, *Schindler's List*, *Life is Beautiful* and the theatrical productions *The Filler* and *Austerlitz* suggests that a work of art, which does not duplicate the flux of consciousness, enables the spectator's philosophical thinking. Due to the uniqueness of the event, every representation of Auschwitz must maintain high ethical standards.

**Key words:** *imagination, representation, the unrepresentable, ethics, Shoah.*

## Ivadas

### **Temos pagrindimas ir aktualumas.**

Aušvicas yra vienas iš skaudžiausių įvykių žmonijos istorijoje, kuris atskleidė XX amžiaus modernaus žmogaus tragediją. Tiek Aušvico, tiek viso Holokausto (kurį esu linkusi keisti terminu *Shoah*) problemą į savo apmąstymus įtraukia žymūs filosofai, tokie kaip Adorno (1998), Agambenas (1999, 2004), Arendt (1940, 2001), Didi-Hubermanas (2008), Levinas (1997), Lyotard'as (1990), Rancière'as (2007, 2009) ir daugelis kitų. Šis įvykis verčia iš naujo permąstyti žmogaus, politikos, blogio bei reprezentacijos problemas. Vienas iš pagrindinių siekių, kalbant apie Aušvicą, yra tas, kad jis niekada nepasikartotų, o tam reikia jį liudyti, pažinti jo atsiradimo logiką ir atsisakyti naivaus tikėjimo, kad XXI amžiuje jis tiesiog neįmanomas.

Jau kurį laiką neslopsta teoriniai debatai, kaip tinkamai vaizduoti Aušvicą, kad jis nebūtų sumenkintas. Lyotard'as įtvirtino su didingumu susietą Aušvico sampratą, kuris yra nereprezentuojamas (1990). Pritariantys nereprezentuojamumo pozicijai mano, jog šis įvykis yra tokio masto, kad niekas negali pateikti tinkamos jo reprezentacijos, o visi mėginimai, tik kuria klaidingą supratimą. Lyotard'as savo argumentą grindžia permąstydamas Kanto didingumo sampratą, kurioje didingu laikoma tai, kam vaizduotė nėra pajėgi pateikti sprendinio, pavyzdžiui Absoliutas (1990). Rancière'as, savo ruožtu, skatina atmesti reprezentacinę prieigą kaip tokią. Anot filosofo, menas turėtų siekti ne mimetinio vaizdavimo, bet pereiti prie estetinio režimo, kuris išsilaisvina nuo formos, taisyklių, yra autonomiškas ir įgalina transformaciją (2006). Vienintele išimtimi nereprezentuojamumo šalininkai laiko Lanzmanno filmą „Shoah“ (1985), kuris atsisako bet kokių archyvinių vaizdų ir skatina patį žiūrovą, kuriant vidinius vaizdinius, pažinti Aušvicą. Filmą atskleidžia ir šio įvykio neišsakomumą – kai liudininkams per daug skaudūs prisiminimai negali būti išreiškiami žodžiais, jų nepakeliamumas jaučiamas balse, atsispindi veide, ypač akyse.

Kita pozicija apjungia Aušvico nereprezentuojamumui prieštaraujančius filosofus. Agambenas nepripažįsta, kad Aušvicas yra didingas, nes nereprezentuojamumo statusas jį kartu paverčia ir neapmąstomu, ar net adoruojamu (1999). Reikšmingą indėlį į šią polemiką įneša Didi-Hubermanas, po 2001 metais įvykusios parodos, kurioje buvo eksponuojamos 4 Aušvico nuotraukos, darytos pačių kalinių iš *Sonderkommando*. Didi-Hubermanas prieštarauja nereprezentuojamo Aušvico idėjai – jo neišivaizduojamybei, priešingai, jis kviečia sugrąžinti vaizduotei iš jos atimtą galią, anot autoriaus, Aušvicą galima pažinti tik įsivaizduojant (2008). Į Aušvico nereprezentuojamumo polemiką įsitraukia ir Lietuvos filosofai: Milerius (2013), Sabolius (2018) ir Žukauskaitė (2012). Galima sakyti, kad 2015 metais pasirodęs Nemeso filmas „Sauliaus sūnus“, nutiesia „vidurio kelią“ tarp nesutariančiųjų

reprezentacijos klausimu (Sabolius: 2018). Šis meno kūrinys iš naujo verčia permąstyti problemą, pačia savo forma išskeldamas reprezentacijos ir vaizduotės santykio svarbą.

Aušvico nereprezentuojamumo problema skatina gilintis į santykį tarp reprezentacijos ir vaizduotės, bei iš jo kylantį pažinimą. Darbe pateiksiu vaizduotę tyrinėjančių Stieglerio ir Montani teorijas, kurios atskleidžia vaizduotės veikimo principus ir jos galią. Stiegleris teigia, kad vaizduotė veikia kinematografiniu režimu, būtent todėl treninės retencijos (laikiniai objektai, kurie reikalauja asmeninio santykio, pav.: knyga, filmas, spektaklis, video žaidimas ir pan.) dubliuoja sąmonės srautą ir schematizuoja mąstymą (2011). Montani (2010) kaip ir Stiegleris, vaizduotę suvokia kaip techniką, jo teigimu intermedialinė vaizduotė nuskaidrina ir performuoja pasaulį (kaip cituojama Sabolius: 2018). Atsispiriant nuo Didi-Hubermano pozicijos vaizduotės atžvilgiu ir permąstant šias vaizduotės teorijas, pateiksiu keletą meno kūrinių reprezentuojančių Aušvicą, kurie leis aptikti reikiamas reprezentacijos sąlygas, aktyvinančias vaizduotę ir formuojančias etinį pažinimą.

### **Darbo tikslas ir uždaviniai.**

Pagrindinis darbo tikslas – atskleisti reprezentacijos ir vaizduotės santykį, kuris įgalina etinį pažinimą. Atsižvelgiant į vaizduotės prigimtį ir remiantis pavyzdžiais bus ieškoma metodų perteikti Aušvicą ne schematizuojančiai ir užvaldant atmintį, bet steigiant prisiminimus ir aktyvinant mąstymą.

Šiam tikslui pasiekti, keliami šie uždaviniai:

1. Išnagrinėti filosofines problemas, į kurių svarstymus įtraukiamas Aušvicą ir visas *Shoah* įvykis.
2. Palyginti skirtingas teorines pozicijas, kurias užima filosofai *Shoah* reprezentacijos atžvilgiu.
3. Rekonstruoti prielaidas, kodėl šis įvykis laikomas nereprezentuojamu.
4. Išryškinti vaizduotės ir reprezentacijos svarbą, pasitelkiant šiuolaikinių vaizduotės filosofų teorijas.
5. Aptariamose polemikos kontekste, iškelti etikos ir prievartos reikšmę meno kūrinyje.
6. Per pavyzdžius atskleisti, kokie metodai įgalina kūrybinę vaizduotę ir iš jos kylantį pažinimą.
7. Ištirti kino filmuose „Shoah“ (1985), „Sauliaus sūnus“ (2015), „Šindlerio sąrašas“ (1993) ir „Gyvenimas yra gražus“ (1997) naudojamas reprezentacijos priemonės, gretinant jas su vaizduotės teorijomis.
8. Išnagrinėti garso patirties „Glaistas“ (2019) ir spektaklio „Austerlicas“ (2021) reprezentacijos ir vaizduotės sampynas.

9. Įvertinti kaip nagrinėti meno kūriniai veikia mąstymą ir kokią laikyseną užima etiniu požiūriu.

### **Tezė ir ginamieji teiginiai.**

*Aušvico problema leidžia aptikti glaudų reprezentacijos ir vaizduotės santykį, viena vertus kinematografiniu režimu veikianti vaizduotė dėl meno kūrinio formos gali būti dubliuojama ir veikti mąstymą schematizuojančiai, kita vertus meno kūrinys gali provokuoti mąstymą, jeigu vaizduotė yra aktyvinama per kūrinyje esančias įtampas.*

1. Keliančios įtampą, neišpastos reprezentacijos formos aktyvina vaizduotę ir įgalina pažinimą bei filosofinį mąstymą.
2. Aušvico problema išryškina tiek žiūrovo tiek kūrėjo etinės laikysenos būtinybę dėl galimos prievartos tąsos vietoje išprovokuoto mąstymo.

### **Metodika.**

Magistro darbe pirmiausia pasitelksiu teorinės rekonstrukcijos priegą, kuri įgalina atskleisti filosofines problemas, kurių kontekste lokalizuojamas *Shoah* įvykis (Agamben 1999, 2004; Arendt: 1940, 2001; Didi-Huberman: 2008; Eaglestone: 2002; Jarvis: 2014; Lyotard: 1990; Oster: 2014; Rancière: 2007, 2009). Lyginamosios analizės metodų taikymas leis išryškinti nereprezentuojamo Aušvico šalininkų (Lyotard: 1990; Rancière: 2007, 2009,) ir priešininkų (Agamben: 1999, 2004; Didi-Huberman: 2008) pozicijas. Reprezentacijos ir vaizduotės santykio (Chaouat: 2006; Didi-Huberman: 2008; Sabolius: 2018; Žukauskaitė: 2012; Wortham: 2022) bei Stieglerio ir Montani (2010) šiuolaikinių vaizduotės teorijų (Stiegler: 2011; kaip cituojama Sabolius: 2018), taip pat Deleuze'o sampratos (Deleuze: 1989) konceptualinė analizė, įgalins išryškinti vaizduotės veikimo principus ir jai daromą reprezentacijos įtaką. Taip pat pasitelksiu etinės vaizduotės sampratą pagal Montani (2001) (kaip cituojama: Sabolius: 2018), bei pagal Kierkegaardą (Gouwens: 1982) ir prievartos vaizdavimo klausimą mene (Milerius: 2018), kurie yra itin relevantiški kalbant apie Aušvicą. Po to, per pateikiamus meno kūrinių pavyzdžius identifikuosiu galimus vaizdavimo būdus aktyvinančius vaizduotę (Didi-Huberman: 2008; Sabolius: 2018; Pollock: 2019; Wollaston: 2021).

## 1. SHOAH FILOSOFIJOJE

XX amžiuje, galima sakyti, visą pasaulį savo mastu ir žiaurumu sukrėtęs Holokaustas greitai pateko į filosofų akiratį kaip ribinis įvykis, sprendžiant įvairias filosofines problemas. Šiame darbe terminas Holokaustas dažniausiai bus keičiamas *Shoah* terminu, kurį įprastai naudoja tokie mąstytojai kaip Agambenas ir Didi-Hubermanas. Agambenas teigia, kad Holokaustas nėra tinkamas žodis apibūdinti masiniam nacių ir jų sąjungininkų vykdytam žydų naikinimui įvardyti, vietoje jo, filosofas siūlo naudoti žodį *Shoah* (Agamben: 1999, 30-31). Šis terminas kildinamas iš hebrajų kalbos, naudotas Biblijoje, reiškia *suniokejimas, katastrofa*. Agambenas pabrėžia, kad terminas *Holokaustas* taip pat kildinamas iš hebrajų kalbos (*olah*) ir naudotas Biblijoje, tačiau reiškia šventą paaukojimą – deginamąją auką. Anot filosofo, sugretinti nacių organizuotą žydų naikinimą dujų kameroje ir Biblinį švenčiausią paaukojimą ant altoriaus neleistina, net antisemitiška (*ten pat*).

Šiame skyrelyje trumpai aptarsiu pagrindines problemas į kurių svarstymus įtraukiamas *Shoah* atvejis. Šio įvykio apmąstymai užima reikšmingą dalį tokių filosofijos grandų kaip Agambenas, Arendt, Adorno, Lyotard'as ir Rancière'as svarstymuose.

### 1.1. Žmogaus klausimas

*Shoah* problema pasitelkiama svarstant žmogaus klausimą. Agambenas išryškina poziciją, kad žmogaus samprata atrandama brėžiant ribą pačiame žmogaus viduje tarp žmogaus ir gyvūno. Knygoje „Atvirybė: žmogus ir gyvūnas“, kalbėdamas apie kognityvinius eksperimentus filosofas pabrėžia juose glūdinčią centrinę problemą – įvedamą santykį tarp žmogaus ir gyvūno (Agamben: 2004, 22). „Tikriausiai ne tik teologija ir filosofija, bet ir politika, etika ir jurisprudencija yra apibrėžta ir suspenduota skirtume tarp žmogaus ir gyvūno“ (*ten pat*). Agambenui kognityviniai eksperimentai kelia susirūpinimą dėl žmogiškosios prigimties, ar greičiau šio termino įsteigimo ir jo reikšmės (*ten pat*). Filosofui svarbus termino įsteigimas, pagal kurį gyvūnas gali turėti žmogiškąją prigimtį, analogiškai, žmogus taip pat turi gyvūniškąją prigimtį, kuri neateina iš išorės, tačiau yra aptinkama gyvybės viduje. „Tikriausiai koncentracijos ir naikinimo stovyklos taip pat yra tokio pobūdžio eksperimentas, kraštutinis ir siaubingas bandymas apibrėžti žmogiška ir nežmoniška“ (Agamben: 2004, 22). Taigi, ribinį *Shoah* atvejį Agambenas supranta kaip vieną iš



mėginimų brėžti ribą žmogaus viduje. Kaip pastebi Gutauskas, tyrinėjantis žmogaus ir gyvūno sampratą nūdienos filosofijoje:

Agambeno įžvalga yra tai, kad *pleištą, cezūra tarp žmogaus ir gyvūno atsiranda ne lyginant žmogų su kitomis gyvomis būtybėmis, bet žmogaus viduje*. Agambenas pasiūlo visai kitą antropologinio skirtumo svarstymų lauką: reikia klausti, ne kuo žmogus yra išskirtinis kitų gyvūnų atžvilgiu, bet *kaip atsiskiria žmogus nuo gyvūno žmogaus viduje?* (Gutauskas: 2021, 125).

Taigi, remiantis *Shoah* problema atskleidžiama, kad žmogaus ir gyvūno santykis nėra vienareikšmis, jis gali būti nuolat užklauiamas ir stumiamas iki pačių radikaliesių persvarstymų.

Agambeno hermeneutikoje išryškėja kaip naciai, bandydami apibrėžti žmogiška ir nežmogiška, žydus pavertę būtybėmis, kurias galima nebaudžiamai naikinti. Tokias būtybes knygoje „*Homo sacer: suvereni galia ir nuogas gyvenimas*“ Agambenas įvardija „gyventi neverta gyvybe“ – „greičiau tai politinė sąvoka, per kurią svarstoma ekstremali galimos atimti ir nepaaukojamos *homo sacer* gyvybės / gyvenimo, kuria grindžiasi suvereni galia, metamorfozė“ (Agamben: 2016, 196). *Shoah* atskleidė, kad ne visi žmonės, vien dėl to, kad gimė, jau yra laikomi žmonėmis, suverenas (nacių Vokietijoje – Reicho fiureris) turėjo visišką galią nuspręsti, kurios gyvybės yra pilnavertės, o kurios stokojančios žmogiškumo, todėl gali būti eliminuojamos. Nacistinėje Vokietijoje žydai buvo atsidūrę už piliečiams garantuojamų teisių ribų. Per šį istorijos įvykį matome, jog „pats žmogaus ar žmogiško gyvenimo supratimas priklauso nuo to, kaip brėžiamas antropologinis skirtumas, atskiriama viena gyvenimo forma nuo kitos, nustatomi jų santykis ir vertė“ (Gutauskas: 2021, 127). Taigi, žmogiškumo supratimas priklauso ne nuo išorinio fakto ir nėra traktuojamas kaip duotybė, tačiau yra apsprendžiamas pagal bendrą visuomenės sutarimą. „Vieną iš esminių moderniosios biopolitikos <...> bruožų sudaro joje glūdinti būtinybė nuolat apibrėžti gyvenimo / gyvybės slenkstį, jungiantį ir atskiriantį tai, kas viduje, nuo to, kas išorėje“ (Agamben: 2016, 182). Nacistinėje Vokietijoje ne tik žydai buvo patekę į „gyventi nevertos gyvybės“ sampratą, tokiais buvo laikomi ir sergantys, neįgalūs asmenys, nepriklausomai nuo jų tautybės.

Agambenas teigia, kad nacių Vokietijos piliečių skirstymas į visateisius ir nepilnaverčius įsteigia tai, kas gali būti užklausa (Agamben: 2016, 184). Pavyzdžiui, po karo, naciai buvo teisiami dėl nusikaltimų žmogiškumui, kai kuriems iš jų buvo skirtos mirties bausmės. Tokiame sprendime

galima išvelgti ribų perkėlimą tarp visuomenės sutarimo apie žmogiškumą ir gyvūniškumą. Lygiai taip, toks užklausias galioja ir šiandien, pavyzdžiui, svarstant abortų ar eutanazijos klausimus.

Gyvenimo vertinimas ar nuvertinimas nepasimato, kol neprieinama iki politinio sprendimo, kada tęsti gyvybę, o kada ne. Nacių vykdyti žiaurumai, sprendimai, kurie gyvenimai yra verti gyventi, o kurie ne (žydai, neįgalieji), išimties zonų (koncentracijos stovykla), kuriose gyvenimas redukuojamas iki nuogo gyvenimo, sukūrimas tėra tik gilesnės problemos paviršius. Problema pasirodo, kai susiduriama su neaiškumo, neapibrėžto gyvenimo zona, kurią reikia artikuliuoti ir daryti sprendimą dėl gyvybės ar mirties (Gutauskas: 2021, 132).

Dar vienas svarbus aspektas svarstant žmogaus klausimą yra kiekviename esanti galimybė tapti tiek auka, tiek budeliu. Turime įsivaizduoti žmogų kaip galintį būti žiauriu, kaip teigia Arendt, po Aušvico „mes jau nebegalime viltis perimti tai, kas buvo gera praeityje, ir paprasčiausiai pavadinti tai mūsų paveldu, nebegalime atmesti blogio ir traktuoti jį kaip negyvėlį, kurį palaidos ir nublokš į užmarštį pats laikas“ (Arendt: 2001, 8). Būdami jautrūs ir dėmesingi kasdienybėje galime lengvai išvelgti žmonių polinkius į agresiją, diskriminaciją ar tylų pritarimą jų įsigalėjimui. Deleuze'as kalbėdamas apie Holokaustą sako, jog

(g)ėda, kad buvo žmonių, tapusių naciais, gėda, kad niekas negalėjo ir nemokėjo tam užkirsti kelio, gėda, kad buvo daromi kompromisai, – visa tai Primo Levi vadina „pilkąja zona“. Ir gėda būti žmogumi – kartais mes ją pajuntame tiesiog banaliose situacijose: susidūrę su itin lėkštu mąstymu, pramogine laida, ministro kalba, lėbautojų šnekomis (Deleuze: 2012, 264).

Liudytojų pasakojimai atskleidžia, kad koncentracijos stovyklose būdavo palaužiamas aukų savęs kaip asmens supratimas, į juos buvo kreipiamasi ne vardais, o skaičiais, būdavo atimama jų tapatybė. Filosofė Arendt savo svarstymuose taip pat kalba apie koncentracijos stovyklose sunaikinamą žmogiškumą, kaip pastarojo išraišką ji įvardija spontaniškumą. Anot Arendt, pašalinus spontaniškumą ir žmogų pavertus paprasčiausiu daiktu, jis yra paverčiamas kažkuo, kas nėra net gyvulys (Arendt: 2001, 422). Visiškai palaužti ir vilties netekę kaliniai buvo laikomi gyvais lavonais, žydai tarpusavyje tokių žmogų vadino *Muselmannu*. Eaglestone atkreipia dėmesį, jog *Muselmanno* figūra Agambenui yra centrinė, nes tai (*it*) (Agambenas tas nužudytas aukas vadina tai (*it*), nebe jis ar ji) reprezentuoja padalijimą tarp *zoe*, nuogo gyvenimo (paprasto

gyvenimo fakto, būdingo visoms gyvoms būtybėms) ir *bios* („gyvenimo formos derančios žmogui“) (Eaglestone: 2002, 58). Agambenas nurodo ir daugiau ribinių atvejų, kai žmoguje skiriama *zoe* ir *bios*: ištiktieji komos, ar žmonės, kurių smegenys yra mirusios. Tačiau koncentracijos stovyklose žudomi žydai, paveikti nepakeliamų sąlygų, pasireiškė kaip išskirtinės protingos, bet grynos nuogos gyvybės. Anot Oster, Agambenui *Muselmannas* yra galutinis etinis simbolis, žymintis ribą ne tik tarp „gyvųjų ir mirusiųjų“, bet „žmogiškumo ir nežmoniško“ (Oster: 2014, 333). Arendt pastebi, kad

(k)ai jau nužudomas moralinis asmuo ir sunaikinamas juridinis asmuo, individualumo naikinimas beveik visada būna sėkmingas. <...> Juk sunaikinti individualybę reiškia sunaikinti spontaniškumą, žmogaus sugebėjimą savo jėgomis pradėti ką nors nauja, pradėti tai, ko negalima paaiškinti reakcijomis į aplinką ir įvykius (Arendt: 2001, 438).

Į naikinimo vietą patekę kaliniai, galima sakyti, buvo sunaikinami dar prieš jiems užtrokštant dujų kameroje. SS karininkų santykis į aukas, kaip į objektus, naudojamas smurtas, lėmė daugelio kalinių virtimą *Muselmannais*. Kaip teigia Arendt „psichika gali būti sunaikinta, net nesunaikinus žmogaus fiziškai“ (Arendt: 2001, 425). Fiurerio sprendimai, kuriais vadovaujantis žydai buvo traktuojami kaip nebe žmonės, eksterminacijos įgyvendinimo eigoje pasiekė ir pačių aukų viduje įvykusį atsiskyrimą tarp *zoe* ir *bios*. Anot Gutausko, konfliktiškas santykis tarp žmogiškumo ir gyvūniškumo žmogaus viduje lemia ir santykį su kitomis būtybėmis (Gutauskas: 2021, 18). Taigi, koncentracijos stovyklose galime atpažinti kaip žydų nužmoginimas leido žiaurų SS karininkų santykį į kalinius, ar pačių aukų santykį su savimi, prarandant tai, ką laikome žmogiškumu. Galima teigti, jog per *Shoah* įvykį galime geriau pažinti žmogaus sampratą bei žmogiškumo ribų nuolatinį užklausimą moderniaisiais laikais.

## 1.2. Politika

Dar viena svarbi problema, kurią nagrinėdami Arendt ir Agambenas plačiai įtraukia *Shoah*, yra biopolitikos klausimas. Filosofė Arendt knygoje „Totalitarizmo ištakos“ nagrinėja totalinio režimo atsiradimo prielaidas. Ji teigia, kad koncentracijos stovykla yra laboratorija, kurioje įgyvendinama užkariauto pasaulio fikcinė idėja:

(v)alstybinę administraciją valdžią turintis totalitarizmas panaudoja siekti savo tolimam tikslui – užkariauti pasaulį ir vadovauti sąjūdžio padaliniams, be to, jis įkuria slaptąją policiją, kurios darbuotojai vykdo ir prižiūri vietinį jo eksperimentą – nuolatinį tikrovės vertimą fikcija, ir galiausiai įrengia koncentracijos stovyklas kaip specialias laboratorijas, kuriose atliekamas tas totalinio viešpatavimo eksperimentas (Arendt: 2001, 382).

Agambeno svarstymai apie moderniąją politiką, kaip apie biopolitiką, dažnai remiasi *Shoah* įvykiu, kuriame pasireiškia totalinis viešpatavimas. Eaglestone teigimu Agambeno darbas apie modernybės biopolitiką kyla iš Foucault pozicijų (apie save konstituojančius subjektus per „savasties technologijas“) ir Arendt tyrinėjimų (apie dvidešimtojo amžiaus pirmosios pusės totalitarinių ir imperialistinių valstybių logiką bei veiksmus) sujungimo (Eaglestone: 2002, 55–56). Biopolitiką, remdamasis Foucault, Agambenas apibrėžia kaip vis didėjančią žmogaus prigimtinio gyvenimo įtraukimą į galios mechanizmus ir skaičiavimus (Agamben: 2016, 167). Agambenas atsispiria nuo Arendt įžvalgų apie koncentracijos stovyklas kaip apie totalinio viešpatavimo eksperimento laboratoriją, kurioje įgalinamos kraštutinės, žmogaus sukurtos pragariškos aplinkybės (Agamben: 2016, 168). Totalinis viešpatavimas, anot Agambeno, tokiu mastu galėjo įsisteigti dėl to, kad moderniaisiais laikais politika yra tapusi biopolitika (Agamben: 2016, 168). Agambenui biopolitikoje stovyklos reiškia išimties būvį, konkrečią vietą, kurioje negalioja įprastos žmogaus teisės. Anot filosofo, nacių sistemoje stovyklos turėjo lemiamą funkciją – jos buvo ne tik mirties fabrikai, stovyklose žmonės buvo izoliuojami kaip žemiausia biopolitinė substancija biologiniame kontinuuame (Agamben: 1999, 85).

Eksterminacijos stovykla atsiranda iš poreikio atsikratyti žydais – substancija kenkiančia žmonių rasei. Verta atkreipti dėmesį, jog žydų eksterminacija vyko palaipsniui, iš pradžių sudarant jiems sunkiai pakeliamas gyvenimo sąlygas, vėliau uždarant į getus ir galiausiai perkeliančią koncentracijos stovyklas. Nors šių stovyklų egzistavimas buvo griežtai saugoma paslaptis, pačios eksterminacijos proceso dalys buvo pastebimos ir juntamos. Žydų klausimas karo metu veikiausiai nebuvo pagrindinis eilinio žmogaus dėmesio lauke ir įvairių šalių visuomenės (aktyviai ar pasyviai) pritarė šiam procesui. Kaip jau minėta, koncentracijos stovykla radosi iš konkrečios vietos poreikio, kurioje galėtų būti eliminuojamos nevertos gyventi gyvybės. Vis tik koncentracijos stovyklos kaip tokios (ne eksterminacijos) buvo ne nacių išradimas. Kaip pastebi Agambenas, stovyklos gimsta ne iš kalinimo įstaigų vystymosi ar ordinarinės teisės, kaip būtų galima tikėtis, bet būtent dėl išimties ir karo būklės (Agamben: 2016, 228). Filosofas atkreipia dėmesį, jog

pirmąsias žydų koncentracijos stovyklas įkūrė socialdemokratų valdžia dar 1923 metais, kuriose buvo priglaudžiami pabėgėliai – Rytų žydai (Agamben: 2016, 228). Atėję į valdžią naciai panaudojo jau egzistavusį stovyklos modelį, pritaikydami jį savo ideologinės politikos principams. Jų nutarimai leido koncentracijos stovyklas paversti eksterminacijos stovyklomis – buvo nuspręsta, jog šiose konkrečiose erdvėse bus naikinami visiškai denacionalizuoti žmonės, kuriais buvo laikomi žydai.

Stovykla yra pati politinės erdvės paradigma – ir būtent tame taške, kuriame politika tampa *biopolitika* ir *homo sacer* virtualiai susimaišo su piliečiu. Vadinasi, teisingas klausimas apie stovyklose įvykdytus baisumus yra ne tiek tas, kuris veidmainiškai klausia, kaip buvo galima įvykdyti tokius žiaurius nusikaltimus prieš žmogiškąsias būtybes. Sąžiningiau ir, visų pirma, naudingiau būtų atidžiai ištirti, kokiomis teisinėmis procedūromis ir kokiais politiniais dispozityvais iš žmogiškųjų būtybių galėjo būti taip absoliučiai atimtos jų teisės ir prerogatyvos, kad bet koks prieš juos atliktas veiksmas daugiau nebeatrodė nusikalstamas (išties, pasiekus šį tašką viskas iš tikrųjų buvo tapę įmanoma) (Agamben: 2016, 233).

Koncentracijos stovyklose negaliojo jokia įprasta teisė, jose veikė vidinės nuostatos, kurios leido visišką žmogaus žmogiškumo paneigimą. Jarvis pastebi, jog Agambenui Aušvico ir Bergen-Belsen pusiau gyvų šmėklų – *Muselmannų* – atsiradimas skelbia ne masines žmonių žudynes, bet greičiau naują valstybės smurto būdą, kuris gamino kūnus, visiškai netekusius politinio statuso ir žmogaus identiteto, kurių žudymas negali būti tinkamai vadinamas žmogžudyste ar net mirtimi (Jarvis: 2014, 713). Stovykla yra labai konkreti, kiek įmanoma izoliuota nuo pasaulio, vieta, kurioje eliminuojami tie, kurie suvereno nuomone nebėra laikomi žmonėmis. Arendt ne kartą pabrėžia, kad „(t)otalitarinių režimų koncentracijos ir naikinimo stovyklos yra tarsi laboratorijos, kuriose tikrinamas pamatinis totalitarizmo įsitikinimas, kad viskas įmanoma“ (Arendt: 2001, 422). Koncentracijos stovyklose vykdyti neregėto masto žiaurumai, visų pirma, skatina mąstyti apie pirmines koncentracijos stovyklų atsiradimo priežastis. Galima sakyti, jog nacių vykdyta biopolitika, kilusi iš arijų rasės išgryninimo ir radikalios žmogaus sampratos, leido atsirasti eksterminacijos stovykloms, kadangi neatitinkantys apibrėžtų savybių turėjo būti eliminuojami kaip grėsmė žmonijai.

Agambenui stovykla nėra tik praeities įvykis, stovyklos, kuriose galioja išimties būklė ir šiandien veikia visame pasaulyje. Žukauskaitė atkreipia dėmesį, kad stovykla Agambenui yra

šiuolaikybę charakterizuojantis dėsniš, veikiantis kasdienybėje, kurioje *homo sacer* gali tapti bet kuris pilietis (Žukauskaitė: 2012, 25). Aušvico problema yra išskirtinio masto katastrofa ir nederėtų jos tapatinti su pirmosiomis diskriminacinėmis užuomazgomis. Kita vertus, šios grėsmės privalo būti išryškintos, užkertant joms kelią, nes radikaliu atveju, nuo kurio nesame apsaugoti, šio proceso pabaigoje visada išlieka eksterminacijos stovyklos galimybė. Anot Adorno, visos politinės institucijos turėtų susitelkti ties idėja, kad Aušvicas niekada nepasikartotų, o tam reikalingas mokymas apie jėgų žaidimą visuomenėje, veikiantį po politinių formų paviršiumi (Adorno: 1998, 203). Filosofo manymu, valstybės teisės išskėlimas aukščiau jos narių teisės, turėtų būti suvokiamas kaip perspėjimas apie galimą pavojų (*ten pat*). Dabar stovyklos dažniausiai kuriamos karo pabėgėliams iki kol jų statusas yra apsprendžiamas, tokia stovykla šiuo metu egzistuoja ir Lietuvoje. Verta atkreipti dėmesį, jog pati visuomenė nusprendžia, kurie karo pabėgėliai yra išlaikę pilnaverčio piliečio teises, o kurie yra jų netekę. „Stovykla yra erdvė, atsiverianti tada, kai išimties padėtis (būklė) ima tapti taisykle“ (Agamben: 2016, 230). Taigi, per eksterminacijos stovyklas Agambenas persvarsto ir šiuolaikinę biopolitiką, kurioje veikia tie patys mechanizmai, kaip ir nacių Vokietijoje. Todėl Aušvico klausimas negali būti nustumiamas į šalį, kaip ir negalima įsitikinusi teigti, jog jis niekada nepasikartos. Aušvicas Agambenui nėra tik atsitiktinis įvykis, kuris lieka istorijoje. Kaip pastebi Žukauskaitė „Auschwitzo logika atsikartoja kiekvieną kartą, kai politika įsiterpia į kasdienį žmonių gyvenimą kaip biopolitika“ (Žukauskaitė: 2012, 25). Knygoje „*Homo sacer*“ Agambenas nuolat grįžta prie žydų klausimo, kuris biopolitiką leidžia suvokti kaip mechanizmą, kurio logika įgalina radikalų žiaurumą. Taigi, *Shoah* problema, leidžia gilintis į mechanizmus, grindžiančius tuometinę ir šiuolaikinę politinę santvarkas, atpažinti biopolitikos keliamas grėsmes, kurių pačiame gale kaip galimo absoliutaus kraštutinumo rezultatas visada stovi nacių koncentracijos stovyklų auka.

### 1.3. *Shoah* liudijimas

Šis skyrelis yra viso tyrimo pagrindinės problemos papėdė, kur įvedamas *Shoah* reprezentacijos klausimas (jį tolesnėje diskusijoje susiaurinsiu iki Aušvico, kaip ekstremaliausių žiaurumų vykdytų prieš žydus vietas, reprezentacijos). Čia aptarsiu pamatines prielaidas, kodėl svarbu kalbėti ir apmąstyti *Shoah*, ir kodėl suteikus jam nereprezentuojamo objekto statusą išskyla grėsmė palikti šį įvykį už apmąstymo ribų. Kaip matėme, *Shoah* įvykis leidžia geriau suprasti

žmogaus ir politikos klausimus, tačiau jie negalėtų būti pasiekiami, jeigu šį įvykį įtrauktume į tabu temų sąrašą.

Šiuolaikinės filosofijos svarstymuose *Shoah* dažnai yra suprantamas kaip radikalus nenusakomo žiaurumo įvykis, įgavęs nereprezentuojamo įvykio statusą. Postmoderniajame mene nereprezentuojamo objekto statusą įtvirtino Lyotard'as permąstydamas Kanto didingumą. Kaip pastebi Žukauskaitė „Lyotard'as mano, kad reprezentacija yra ne kas kita, kaip „paprasta“ represija, padedanti išstumti traumą ir netgi panaikinti jos pėdsakus” (Žukauskaitė: 2012, 21). Nereprezentuojamo *Shoah* šalininkais galime laikyti Lyotard'ą bei Rancièrè'ą. Lyotard'o iškelta užmiršimo idėja dėl reprezentacijos yra svarus argumentas šioje diskusijoje, kita vertus, visiškas Aušvico reprezentacijos vengimas taip pat kelia grėsmę užmiršti šį įvykį. Nereprezentuojamo Aušvico sampratai oponuoja Agambenas, anot filosofo,

tie, kurie teigia, kad Aušvicas yra neišsakomas, turėtų būti atsargesni savo pareiškimuose. Jei jie nori pasakyti, kad Aušvicas buvo unikalus įvykis, kurio akivaizdoje liudytojas turi kokių nors būdu pateikti kiekvieną savo neįmanomą perteikti žodį, jie teisūs. Tačiau jei, sujungdami unikalumą su neišsakomumu, jie paverčia Aušvicą tikrove, absoliučiai atskirta nuo kalbos, jie nutraukia ryšį tarp neįmanomumo ir galimybės kalbėti, kas *Muselmanne* konstituoja liudijimą; tada jie nesąmoningai kartoja nacių gestą (Agamben: 1999, 157).

Nereprezentuojamo Aušvico idėją Agambenas sieja su nacių logika – nacistinėje Vokietijoje kalbėti apie eksterminacijos stovyklas buvo draudžiama, o pralaimint sąjungininkams SS nariai stengėsi sunaikinti visas aukas ir įrodymus, kurie galėtų patvirtinti masinį žydų žudymą ir suteiktų Aušvico paliudijimo galimybę. Kita vertus, pavieniai liudijimai neturėjo kelti didelės grėsmės, nes šių įvykių žiaurumas racionaliam žmogui iš pirmo žvilgsnio turėjo pasirodyti kaip kliedesys. Vykdydami masinį žydų naikinimą naciai šiam procesui apibrėžti netgi vartojo netiesioginį išsireiškimą „galutinis sprendimas“. Žukauskaitė teigia, kad Agambenas „bando dekonstruoti požiūrį, jog koncentracijos stovyklos yra toks siaubas, kuris negali būti nei apmąstomas, nei reprezentuojamas“ (Žukauskaitė: 2012, 25). Anot filosofės, tiek didingumo estetika, tiek religiniai eufemizmai, paslepia nusikaltimo esmę ir juos reikia atmesti (*ten pat*). Agambenas įžvelgia iš nereprezentuojamumo kylančią grėsmę, kuri didingą objektą gali paversti neapmąstomu ar net pagarbiai garbinamu objektu. Aušvicas yra nepakeliamai žiaurus žmogaus psichikai, todėl galime būti linkę vengti gilintis į šią problemą. Todėl tu, kas ryžtasi reprezentuoti Aušvicą, uždavinys

greičiausiai turėtų būti ne kuo tikslesnis žiaurumų atvaizdavimas, bet kuo gilesnis Aušvico suprobleminimas, kuris paskatintų su tam tikra reprezentacija susiduriančio asmens vidiniam pokyčiui, savirefleksijai, filosofiniam mastymui ir jautrumui aplinkos įvykiams.

Nereprezentuojamumą Agambenas priskiria mistiniam Dievo adoravimui, kuris užkerta kelią apmąstyti Aušvicą. Sabolius teigia, kad „draudimas komunikuoti pakylėja Aušvicą beveik iki mistinės adoracijos lygmens <...> Nutylėdami, o kartu nerodydami mes suteikiame Aušvicui kažką daugiau nei jis vertas. Kitaip tariant, pripažindami jo nereprezentuojamumą, mes sykiu priskiriame jam didingumo prasmę, o sykiu paverčiame jį didingu“ (Sabolius: 2018, 147). Didingais įvykiais gamtoje galima laikyti katastrofas, kuriomis, jeigu stebime atsitraukę, galime tyliai žavėtis. „*Sprendimo galios kritikoje* Kantas aptaria grožį ir didingumą: kaip ir grožis, didingumas patinka pats savaime, taigi jo prielaida yra ne juslinis malonumas ir ne logiškai apibrėžiantis sprendinys, bet refleksijos sprendinys“ (Žukauskaitė: 2012, 18). *Shoah* reikalauja ypatingo žvilgsnio, nepaverčiančio jo nei didingu, nei sumenkinančiu aukų atminimą.

Gyvenimo koncentracijos stovyklose nėra su kuo lyginti. Jo siaubingumo niekada negali aprėpti jokia vaizduotė dėl tos priežasties, kad jis egzistuoja už gyvenimo ir mirties. Apie tą gyvenimą niekada neįmanoma išsamiai papasakoti dėl tos priežasties, kad išlikęs gyvas žmogus sugrįžta į gyvųjų pasaulį, kuris lemia tai, kad jam nebeįmanoma visiškai pasitikėti savo praeities patyrimu (Arendt: 2001, 427).

Kad ir kaip sunku būtų įsivaizduoti Aušvicą, negalime jo palikti didingumo plotmėje. Kaip teigia, Žukauskaitė, „didingumo jausmas įtraukia į pasitenkinimo ir nepasitenkinimo kaitą“, kuris kalbant apie Aušvicą neatrodo kaip etiškas sprendimas. Sabolius priduria, jog „(t)rascenduodami Aušvicą anapus patyrimo plotmės, prilyginame jį Dievui ar Begalybei <...>, jis tampa būtent ta Idėja, kurios neįmanoma pavaizduoti – belieka jį prisiminti ir paliudyti“ (Sabolius: 2018, 148). Kyla klausimas, koku būdu galime liudyti ir prisiminti Aušvicą, jeigu jį griežtai priskiriame nereprezentuojamumo plotmei. Nors mes negalime Aušvico nei patirti nei įsivaizduoti, vis tik kiekvieną kartą jį prisimindami ir liudydami mes jau turime tam tikrą vidinę šio įvykio reprezentaciją, ir tik gilindamiesi į šį įvykį bei susidurdami su kitomis jo reprezentacijomis mes galime lavinti savo supratimą. Vienas iš galimų būdų Agambenui suprasti Aušvicą yra per *Muselmanno* figūrą. Oster tyrinėdamas Agambeno knygą „Aušvico liekanos. Archyvas ir liudijimas“ pastebi, jog *Muselmanno* figūrai jis teikia tiek fizinį, metaforinį ar net reprezentacinį



paaikškinimą, kuris remiasi prielaida, kad *Muselmannas* yra „visiškas liudytojas“ – tas, kuris pagal apibrėžimą negali liudyti (Oster: 2014, 333). Anot Oster, *Muselmannas* yra Aušvico šifras, kurio niekas nenori matyti, bet kuris kiekviename liudijime yra kaip spraga (*ten pat*). Taigi, *Muselmannas* tampa to, kas dažnai suvokiama, kaip neišsakoma ir nereprezentuotina įsikūnijimu. Agambeno pasiūlytas sugretinimas nepretenduoja tapti idealia reprezentacija, tačiau yra vienas iš galimų vaizdavimo būdų perteikti Aušvicui. *Muselmanno* figūros metafora įgalina Aušvico reprezentaciją per liudininkų pasakojimus.

Reprezentacija nereikalauja būti pilna ir tiksli, kaip pažymi Eaglestone aporija yra tikriausiai kiekvienos reprezentacijos kaina, tačiau ji ypač intensyvi santykyje su Holokausto įvykiais (Eaglestone: 2002, 56). Didi-Hubermanas pritaria Agambeno pozicijai, kad Aušvicas nėra nereprezentuojamas, jis prieštarauja ontologiniam įvykio statusui, kuris yra „be vaizdų“, prieštarauja neįsivaizduojamumui kaip dogmai (Didi-Huberman: 2008, 63). Aušvico nustūmimas į nereprezentuojamumą užkerta kelią permąstyti svarbias filosofines problemas, tokias kaip žmogaus samprata ar politiškumas, todėl jam negali būti suteiktas didingumo statusas. Anot Žukauskaitės, Agambeno ir Didi-Hubermano pozicijos atskleidžia, kad „nereprezentuojamumo dimensija mene atskleidžia ne tai, kas nemąstoma, t. y. tai, ko mes negalime apmąstyti, bet, priešingai, tai, ką reikia mąstyti“ (Žukauskaitė: 2012, 28). Galima sakyti, kad Aušvico identifikavimas nereprezentuojamu, kviečia netradicinėms reprezentacijos išraiškoms, per kurias galėtume įsitraukti į šio įvykio apmąstymą.

Levinas *Shoah* taip pat įtraukia į etikos svarstymų lauką, kalbėdamas apie žydų ir arabų santykius filosofas klausia, „ar gali žemės šauksmas nutildyti Aušvico šauksmus, kurie aidės iki laikų pabaigos? Ar gali kuris nors žmogus nusiplauti rankas nuo visų kūnų, kurie virto dūmais?“ (Levinas: 1997, 131). Autorius teigia, kad tas, kuris išsigelbėjo nuo Hitlerio žiaurumų, nesvarbu žydas ar ne, yra Kitas kankinių atžvilgiu, todėl yra atsakingas ir negali tylėti, turi prievolę kalbėti (*ten pat*, 132). Aušvico tragedija negali likti užmarštyje, privalome apie tai kalbėti, mąstyti ir liudyti. Anot Adorno, masinis žydų naikinimas negali būti atmestas kaip paviršutiniškas reiškinys, kaip nukrypimas nuo istorinės ribos, negali būti nepaisomas, kai kalbama apie dinamišką pažangą, švietimą ir tariamą humanitarizmo augimą – faktas, kad tai atsitiko pats savaime yra nepaprastai galingos visuomenės tendencijos išraiška (Adorno: 1998, 192). Adorno teigia, kad turime žinoti mechanizmus, kurie padaro žmones pajėgius tokiems poelgiams, turime atskleisti jiems šiuos mechanizmus ir stengtis pažadinti bendrą supratimą apie tuos mechanizmus, kad žmonės vėl tokiais netaptų. Pasak autoriaus vienintelis ugdymas, kuris turi prasmę yra kritinės savirefleksijos

ugdymas (Adorno: 1998, 193). Galima sakyti, kad *Shoah* yra tas įvykis, kurio negalima ignoruoti ir pamiršti, tik jį apmąstant galime išvengti panašių žiaurumo protrūkių ateityje.

Taigi, negalime suteikti Aušvicui nereprezentuojamo, ir dar svarbiau neapmąstomo objekto statuso, o priešingai, reprezentuoti jį pasitelkdami įvairius vaizdavimo būdus, kurie nebūtų sumenkinantys, o, priešingai, skatintų mąstymą, savirefleksiją. Kalbėdamas apie šiuolaikybę Agambenas pabrėžia, jog būti šiuolaikiškam reiškia, ne tik suprasti dabarties tamsumas, suvokti šviesą, kuri niekada nepasieks savo tikslo, bet ir skaidyti bei interpoliuoti laiką, transformuoti jį ir susieti su kitais laikais, ir nenumatytais būdais skaityti istoriją (Agamben: 2009, 53). Taigi, šiandien negalime mąstyti, neatsižvelgdami į tragiškiausią istorijos įvykį nuo kurio nepraėjo nei 100 metų. Vengdami bet kokios tiesioginės Aušvico žiaurumų reprezentacijos, sudarome pretekstą šiam įvykiui įgyti neapmąstomo įvykio statusą. Galima daryti išvadą, jog žmogaus ir biopolitikos problemų svarstymai, būtinybę kalbėti apie *Shoah* reprezentacijos problemą padaro dar aktualesnę. Didingo objekto statusas šį įvykį paverčia neapmąstomu ar net estetizuotu ir užkerta kelią tolesnei filosofinei minčiai.

## 2. REPREZENTACIJA IR VAIZDUOTĖ

Po karo pradėdama aktyviai skleisti žinias apie nacių vykdytus žiaurumus ir Aušvico tema tampa labai įcentruojama vizualinės kultūros kontekste. Tai atkreipia filosofų dėmesį, kurie suformuoja nereprezentuojamo *Shoah* teorinius argumentus. Šios pozicijos pradininku galime laikyti Lyotard'ą, kuris Kanto didingumo teoriją perkelia į modernaus meno plotmę. Kantas didingumą apibrėžia kaip žmogaus viduje kylančią įtampą dėl vaizduotės neįgalumo pateikti tinkamą vaizdinį. Greitai atsiranda mąstytojų, kurie nepritaria nereprezentuojamo Aušvico sampratai. Kad patiprinčiau filosofų, nelaikančių Aušvico didingu, argumentus pateiksiu relevantiškas nūdienos vaizduotės teorijas siedama jas su reprezentacijos klausimu.

Šioje dalyje taip pat apžvelgsiu keturių Aušvico nuotraukų atvejį, bei iš šios polemikos kylančias reikšmingas Didi-Hubermano teorines išvagas. Šioje dalyje bus atskleidžiama vaizduotės svarba Aušvico nereprezentuojamumo diskusijoje ir pažinime. Kaip buvo minėta, nereprezentuojamumo diskusijas galima kildinti nuo vaizduotės negalios aprėpti didingus objektus, tad nenuostabu, kad šioje diskusijoje ji vėl pasirodo, tik šį kartą kaip sprendimo būdas, norint geriau pažinti Aušvicą.

Chaouat komentuodamas Didi-Hubermano dedikaciją keturių Aušvico fotografijų ekspozicijai pabrėžia vaizduotės svarbą, stengiantis suvokti šį įvykį. Anot Didi-Hubermano (2008), žodžiai ir vaizdai niekada neperteiks Aušvico realybės, tačiau bandymas įsivaizduoti yra būtinas, Aušvicas Didi-Hubermanui yra pasiekiamas *tik* įsivaizduojant (Chaouat: 2006, 86-87). Pristatydamas keturias prastos kokybės nuotraukas, darytas pačių kalinių iš *Sonderkommando*, Didi-Hubermanas suteikia didelę reikšmę vaizduotei, jis teigia, jog norit suprasti visų pirma reikia įsivaizduoti (Didi-Huberman: 2008, 3).

Šioje dalyje taip pat apžvelgsiu filmus „Shoah“ ir „Sauliaus sūnaus“, kuriuos abi pusės Aušvico nereprezentuojamumo polemikoje laiko vykusiais, ir identifikuosiu jų sėkmingos reprezentacijos prielaidas per santykį su vaizduote. „Sauliaus sūnaus“ atveju vaizduotei suteikiama akivaizdžiai svarbi vieta. Pats režisierius Nemesas teigia, kad visi siaubingi įvykiai ir vietos yra vaizduojami fragmentiškai, paliekant laisvę žiūrovo vaizduotei, šis pragaras negali būti pilnai pasiekiamas akimis, bet tik dalinai rekonstruotas žiūrovo sąmonėje (Nemes: 2015a, 4). Galima teigti, kad „Shoah“ režisierius Lanzmannas taip pat pasikliauja vaizduotės veikimu. Lanzmannas (2001, 274) teigia, kad archyviniai vaizdai, yra vaizdai be vaizduotės, jie sustingdo mintis ir nužudo atkūrimo galią (kaip cituojama Didi-Huberman: 2008, 93). Lanzmannas pabrėžia, kad jo filmas yra procesas, kurio metu vyksta įvykio sukūrimas atmintyje (*ten pat*). Tad atsisakydamas archyvinių vaizdų režisierius užleidžia vietą vaizduotei, kurios dėka kuriamas Aušvico įvykio suvokimas atmintyje. Per šį ribinį atvejį, kuris kelia aukštas etines normas dėl savo masto ir žiaurumo, dėl milžiniško aukų skaičiaus, galima atrasti reprezentacijos ir vaizduotės sąryšius, kuriais remiantis gali būti grindžiamas pažinimas ir mąstymo transformacija.

## 2.1. Nereprezentuojamo Aušvico įsteigimas

Dalis filosofų Aušvicą laiko nereprezentuojamu. Tokią sampratą pasiūlo Lyotard'as, atsiremdamas į Kanto didingumo teoriją.

Lyotard'as Kanto didingumo sampratą susieja su modernistinio meno prigimtimi: jo manymu, nors modernistinio meno kūrinuose ir siekiama perteikti absoliučią idėją, tačiau vaizduotė, mėgindama rasti šiai idėjai tinkamą reprezentaciją, žlunga ir gali prezentuoti tik idėjos nereprezentuojamumą. Tokiu būdu, teigia Lyotard'as, Kantas nejučiomis suformulavo pagrindinius abstrakčiojo ir minimalistinio meno principus (Žukauskaitė: 2012, 18-19).

Pagal Lyotard'ą išeitų, jog Aušvicas yra tokio masto, kad vaizduotė, mėgindama jam priskirti vaizdinį nėra pajėgi atrasti atitikmenų. Todėl tai, ką derėtų vaizduoti yra pats Aušvico nereprezentuojamumas. Lyotard'o pozicijai svarbi Kanto daroma perskyra tarp grožio ir didingumo, kurią pabrėžia ir Žukauskaitė:

gamtos grožio pagrindas yra savarankiškas, nuo mūsų nepriklausomas, o didingumo pagrindas glūdi mumyse ir mūsų idėjose. Estetinė sprendimo galia, spręsdama apie daiktą kaip apie didingą, šį sugebėjimą susieja su protu, t. y. su didingumo idėja, o vaizduotė siekia surasti šią idėją atitinkantį vaizdinį. Būtent čia vaizduotė susiduria su tam tikra negalia (Žukauskaitė: 2012, 18).

Tokia perskyra leidžia suprasti, kad didingumas kyla ne iš išorės, bet pačiame žmoguje, kai susiduriama su nesuvokiamais reiškiniais. Anot Lyotard'o, nors negalime atvaizduoti, pavyzdžiui, absoliuto, tačiau galima parodyti esant kažką absoliutaus, tokį vaizdavimą filosofas vadina „negatyviaja“ prezentacija (Lyotard: 1990, 126). Lyotard'o teigimu, reikia bijoti, kad per reprezentaciją žydų naikinimas nevirstų „įprasta“ represija, kai bus sakoma, kokios siaubingos žudynės, apeliuojama į žmogaus teises, šaukiama „niekada daugiau“ ir tuo jau bus pasirūpinta (Lyotard: 1990, 26). Autorius pabrėžia, jog Aušvico negalima užmiršti, o reprezentacija yra vienas iš būdų priverčiantis jį ištrinti iš atminties. Tada, kai reprezentuojame, įrašome į atmintį, ir tai gali atrodyti neblogu atsaku užmarščiai, bet anot autoriaus, yra kaip tik priešingai – tik tas, kas buvo įrašyta gali būti užmiršta, nes gali būti sunaikinta (Lyotard: 1990, 26). Lyotard'as šią sampratą taiko visam Aušvico atvaizdavimui, tiek vizualiniam, tiek rašytiniam, net aukščiausios kokybės mėginimams (su bene vienintele išimtimi – Lanzmanno filmu „Shoah“). Anot Žukauskaitės, Lyotard'as šiek tiek pakeičia didingumo sampratą – reprezentacija negalima ne dėl vaizduotės nepakankamumo ar proto gebėjimų, bet dėl to, kad „reprezentacija nevirstų represija ir užmarštimi“ (Žukauskaitė: 2012, 21). Kalbėdamas apie Aušvicą Lyotard'as pabrėžia šį užmaršties momentą.

Neįmanoma jo reprezentuoti kažko nepraleidžiant, neužmirštant iš naujo, nes jis paneigia vaizdus ir žodžius. Reprezentuoti „Auschwitzą“ vaizdais ir žodžiais yra būdas, priverčiantis jį užmiršti. Čia aš turiu galvoje ne tik prastus filmus ir plačiai transliuojamus televizijos serialus, prastus romanus ar „liudytojų pasakojimus“. Aš turiu galvoje tuos atvejus, kurie dėl

savo tikslumo ir atšiaurumo kaip tik neleidžia ar turėtų neleisti mums užmiršti. Tačiau net ir jie reprezentuoja tai, kas, kad nebūtų pamiršta kaip pati užmarštis, turėtų likti nereprezentuojama. Claude'o Lanzmanno filmas „Shoah“ yra išimtis, galbūt vienintelė. Ne tik dėl to, kad jame paneigiama reprezentacija vaizdais ir muzika, bet ir todėl, kad jis vargu ar rodo tokį liudijimą, kuriame Holokausto nereprezentuojamumas nebūtų nurodomas, nors akimirksniu, balso tono virpėjimu...<sup>1</sup> (Lyotard: 1990, 26).

Lyotard'ui kiekvienas vaizdo sukūrimas, kiekviena knyga, tai *Shoah* vaizdinio gaminimas atmintyje, kuris išskyla, kai galvojame apie šį įvykį, vietoje to, kad mėgintume įsivaizduoti, kas iš tikrųjų įvyko Aušvice, išskyla meninis, kažkieno sukurtas įvaizdis.

Claude'o Lanzmanno filmas „Shoah“ (1985) dažnai yra laikomas pavyzdiniu, kalbant apie masinį žydų naikinimą. Tai daugiau nei 9 valandų trukmės filmas, kuriame užfiksuoti liudytojų pasakojimai. Režisierius nenaudoja jokių archyvinių vaizdų, filme rodomi liudijimų metu užfiksuoti kraštovaizdžiai – daugiausia vietos, kuriose buvo vykdomi masiniai nusikaltimai. Filme „Shoah“ pasitelkiama inscenizacija, išgalvoti fikciniai elementai, kurie sustiprina emocinį liudijimų poveikį, anot Chare ir Williams, šis filmas yra kažkur tarp naratyvinio kino ir tiesioginės dokumentikos (Chare ir Williams: 2019, 21).

Dar vienas svarbus mąstytojas, pastūmėjęs Aušvicą nereprezentuojamybės link yra Rancière'as. Šis autorius skiria tris meno režimus: etinį, reprezentacinį (mimetinį) ir estetinį. Reprezentacinis menas, anot filosofo, leidžia vertinti jo formą pagal panašumą, tuo tarpu estetinis meno režimas nesistengia atkartoti tikrovės, autorius identifikuoja jį kaip singuliarų, suprantamą per juslumą, išlaisvintą nuo taisyklių, hierarchijos ar žanro, toks menas yra autonomiškas (Rancière: 2006, 21-23). Anot Ascher, šį naująjį režimą Rancière'as apibūdina kaip antireprezentacinį, ne todėl, kad menas nustoja naudoti atvaizdavimą, bet todėl, kad pati reprezentacija yra išlaisvinta nuo jai primestų suvaržymų ir apribojimų (Ascher: 2011, 3). Rancière'as reprezentaciją apibūdina kaip veiksmą, kuris suranda ekvivalentą, kuris nėra vaizdo dublikatas, bet sudėtinga santykių visuma tarp to, kas matoma ir nematoma, ar to, kas pasakyta ir nepasakyta (Rancière: 2009, 93). Kalbėdamas apie filmo „Shoah“ atvejį filosofas teigia, kad „tylos

---

<sup>1</sup> Vertimas iš Žukauskaitė A. (2012) „Politinis įvykis kaip nereprezentuojama meno dimensija“, *Religija ir kultūra*, 110, p. 21.

galia, kuri išreiškia įvykio nereprezentuojamumą, egzistuoja tik per jo reprezentaciją“ (Rancière: 2009, 92). Rancière’as kritikuoja Lyotard’o didingumo sampratą, pabrėždamas tai, kad Kantas priskyrė jį ne meno kūrinii, bet vaizduotės neįgalumo patirčiai, kuri priskiriama moralės sričiai (Wortham: 2022, 309). Kaip pastebi Žukauskaitė, Rancière’o samprata skiriasi nuo Lyotard’o apibrėžiamos nereprezentuojamumo dimensijos, Rancière’as ją sieja su tuo, ko nesugebama apmąstyti politinės tikrovės dimensijoje (Žukauskaitė: 2012, 23). Rancière’ui Aušvico nereprezentuojamumas indikuoja politinę plotmę reikalaujančią išskirtinio dėmesio.

Kaip ir Lyotard’as, Rancière’as filmą „Shoah“ supranta kaip išskirtinį kūrinį, kalbantį apie Aušvicą, apie kurį sukasi nereprezentuojamybės diskusija. Rancière’as kelia klausimą, koku būdu filme pasirodo tai, kas nereprezentuojama? Jis pabrėžia, jog masinis naikinimas filme nėra atsietas nuo meninio pateikimo, jis tik atmeta, kad toks ekvivalentas gali būti perteikiamas per fikcinį aukos ir budelio įkūnijimą (Rancière: 2007, 127). Rancière’as teigia, kad Lanzmannas pasirinko vaizduoti dvigubą eliminaciją: žydų eliminaciją, ir įkalčių eliminaciją, dėl to archyvinės medžiagos naudojimas nėra galimas, nes neišlaikytų antrosios (įkalčių) eliminacijos sąlygos (*ten pat*). Taigi, Rancière’as nors ir tęsdamas nereprezentuojamo Aušvico sampratą įveda svarbių pakeitimų, jis pritaria ne tiesioginiam šio įvykio vaizdavimui, bet per ekvivalentus – reprezentacijai išlaisvintai nuo taisyklių ir išankstinių normų.

Galima daryti išvadas, jog Aušvicas dėl savo masto ir žiaurumo reikalauja ypatingos žiūros, Lyotard’as siūlo jį palikti laisvą nuo bet kokios reprezentacijos (darydamas išimtį tik Lanzmanno filmui). Tuo tarpu Rancière’as kviečia patį meną pereiti iš reprezentacinio režimo į estetinį, kuriame per juslumą steigiamas autonomiškas menas, kurio reprezentacijos neprivalo būti nukreiptos į formą ir panašumą, priešingai, jos turi būti išlaisvintos nuo taisyklių ir ieškoti tinkamų ekvivalentų. Abu autoriai pripažįsta, jog filme „Shoah“ pasirinktas vaizdavimo būdas yra tinkamas, kalbant apie Aušvicą.

## 2.2. Vaizduotės teorijos

Kaip minėta prieš tai buvusiame skyrelyje Aušvico nereprezentuojamumas yra kildinamas iš didingumo sampratos. Kantas didingumą sieja grynai su proto idėjomis, ir teigia, jog didingumas nėra suderinamas su vaizduotės žaismu (Kant: 2019, 112). Šioje vietoje nesileisiu į apmąstymus, kiek Aušvicas atitinka Kanto iškeltą didingumo sampratą, bet pakreipsiu tyrimą link pačios vaizduotės analizės, kurios veikimas atrodo esminis kalbant apie reprezentuojamumo klausimą.

Žemiau pateiksiu Stieglerio ir Montani teorijas, kurie vaizduotę supranta kaip tam tikrą montažo techniką ir leidžia geriau suvokti sąveiką tarp meno kūrinio ir mąstymo.

Šiuolaikinės vaizduotės filosofijoje plačiai aptariamos prancūzų mąstytojo Bernardo Stieglerio idėjos. Stiegleris teigia, jog tretinės retencijos įtakodamos pirminės ir antrinės retencijas sumontuoja vientisą sąmonės srautą – kinematografinę sąmonę (Stiegler: 2011, 45). Tretinės retencijos tai laikinės technologijos.

Tretinės retencijos anot Stieglerio, yra atminties ir mnemotechniniai objektai. Kitaip nei Husserlio minimos pirminės ir antrinės retencijos, jos nėra mūsų vidinio patyrimo sintezės, bet turi apčiuopiamą pavidalą, kuris veikia laikiniu režimu. Raštas, kompiuteris, telefonas, televizija ima funkcionuoti tik tada, kai susisiegame su jais temporaliniu režimu. Veikdami laikinės sinchronizacijos principu, šie įerdvinti objektai užtikrina atminties ir vaizduotės homogenizaciją (Sabolius: 2014, 85).

Kinas, knygos, spektakliai, kai į juos įsitraukiama, gali būti suvokiami kaip užimantys sąmonę. Anot Stieglerio, kinas, kurį jis priskiria programuojančiai industrijai, užvaldo sąmonę ją dubliuodamas ir gali veikti kaip manipuliacijos priemonė (Stiegler: 2011, 92). Tretinės retencijos įgalina vietos ir laiko skyrimą, taigi tretinių retencijų industrijas – kultūros ir programuojančias industrijas, taip pat galima vadinti ir greičio industrijomis (*ten pat*, 73). Anot autoriaus, tretinės retencijos gali suformuoti taisykles, perimtas milijonų sąmonių – šis procesas gali vykti per sinchronizaciją ir industrinę standartizaciją (*ten pat*). Paties autoriaus tekste programavimo industrijos ir šiuolaikinių telekomunikacijų konvergencija, kuriose reiškiasi tretinės retencijos, aprašomos išpėjančiai, kaip politinis įrankis ir manipuliacijos priemonė, galinti pavergti sąmones. Panašią idėją dar prieš Stieglerį iškėlė Adorno ir Horkheimeris, jie teigė, kad masinė kultūra, ypač vizualusis menas, toks kaip garsiniai filmai, atima visuomenės vaizduotės jėgas ir spontaniškumą, „jie uždraudžia mąstymo aktyvumą to žiūrovo, kuris nenori nieko atsisakyti iš pralekiančių faktų“ (Horkheimer ir Adorno: 2006, 167). Manipuliaciją vaizdu taip pat pripažįsta ir Didi-Hubermanas, autorius teigia, kad vaizde yra ir tiesa ir melas.

Stieglerio teorija atskleidžia vaizduotės veikimo principą – kinematografinį režimą, tretinės retencijos pajėgia užvaldyti sąmonės srautą, nes jų veikimo principas sutampa. Priklausomai nuo pasirinktų raiškos priemonių, tretinės retencijos gal sužadinti vaizduotės veikimą. Kalbėdamas apie montažą Didi-Hubermanas teigia, kad „(m)ontažas vertingas tik tada, kai neskuba daryti išvadų ar

apriboti: jis vertingas, kai atveria mūsų istorijos supratimą ir daro jį sudėtingesnį, o ne tada, kai klaidingai schematizuoja“ (Didi-Huberman: 2008, 121). Būtent filmuose apie Aušvicą esama pavyzdžių, kurie nesitaiko į visišką sąmonės užvaldymą, bet priešingai, filmuose paliekama vietos pačiam žiūrovui generuoti prasmes ir aktyvinti vaizduotę.

Kaip jau buvo aptarta Aušvico nereprezentuojamumo diskusijoje, bene svarbiausia pažinimą įgalinančio kūrinio sąlyga yra aktyvus vaizduotės įsitraukimas. Vaizduotės galia labiausiai pasireiškia atsiradus vienokio ar kitokio pobūdžio įtampai, užduočiai, kurią vaizduotė stengiasi išspręsti. Vienas žymiausių kino filosofų, Gilles Deleuze'as, įžvelgia kino filosofinę galią. Jis teigia, kad „kino ir filosofijos santykis – tai vaizd(ini)o ir koncepto santykis. Bet jau pačiame koncepte glūdi ryšys su vaizd(ini)u, o vaizd(iny)je – ryšys su konceptu“ (Deleuze: 2012, 105). Deleuze'as teigia, jog kinas yra nauja vaizdų ir ženklų praktika, kurios teorinius konceptus privalo sukurti filosofija (Deleuze: 1989, 280). Kinas apie kurį kalba Deleuze'as, nėra tik programuojantis, priešingai, kinas pats tampa filosofija, kurioje mąstoma per ženklus ir vaizdus. Filosofas įsivaizduojamąbę įvardija kaip tai, kas „suponuoja kristalizaciją – fizinę, cheminę ar psichinę. Ji nieko neapibrėžia, bet pasitelkiant vaizdą-kristalą yra apibrėžiama kaip mainų grandinė. Įsivaizduoti – tai gaminti vaizdus-kristalus, priversti vaizdą funkcionuoti kaip kristalą“ (Deleuze: 2012, 108). Kinas per vaizdą-kristalą ir aktyvų vaizduotės veikimą, leidžia generuoti konceptus ir naujas prasmes.

Vaizdas niekada nėra vienas vienintelis. Į ką reikia atkreipti dėmesį – tai į santykį tarp vaizdų. <...> Aktualus vaizdinys, atskirtas nuo savo tąsos judėjime, užmezga ryšį su virtualiu vaizdiniu arba veidrodiniu vaizdiniu. <...> Vietoj linijinės tąsos turime žiedinę struktūrą, kur du vaizdiniai nesiliauja bėgę vienas paskui kitą aplink realybės ir vaizduotės neišskiriamumo tašką. Sakytume, kad aktualus vaizdinys ir jo virtualus vaizdinys kristalizuojasi. <....> Yra daugybė vaizdinio kristalizacijos formų ir kristališkųjų ženklų. Bet kristale visuomet kas nors matoma (Deleuze: 2012, 87).

Dar vienas svarbi teorija, kuria remiasi Sabolius analizuodamas „Sauliaus sūnaus“ atvejį yra Montani intermedialinė vaizduotė, aiškinama per santykį su technologijomis.

anot Montani, nors intermedialinė vaizduotė ir išlaiko tikrovės orientaciją, jos paradigmoje iš esmės atsisakoma referentinės pretenzijos – t. y. ji siekia užčiuopti ne santykį tarp pasaulio



ir vaizdo, bet „santykį tarp įvairių technologinės įsivaizduojamybės prietaisų“, taigi ir tarp įvairių reprezentavimo registų, jų atžvilgiu sukuriant kritišką įtampą (Sabolius: 2018, 153).

Sabolius remdamasis Montani teigia, jog pajungdami kritinę vaizduotės galią galime nuskaidrinti ir paliudyti tai, „kas tikraja šio žodžio prasme negali įgauti vienareikšmiško vaizdinio“ (*ten pat*). Montani (2010, XVI) teigia, kad vaizduotės „eksteriorizuotoji elgsena yra „intermedialinė“ tada, kai įvairių vaizdo techninių formatų skirčių žaismėje geba užčiuopti ypatingą kritinių pratybų ar „skolą jaučiančio“ kūrybingumo (*creatività debitoria*) erdvę“ (kaip cituojama Sabolius: 2018, 154).

Remiantis Stieglerio ir Montani išvalgomis galime suprasti vaizduotę kaip technologiją, veikiančią montažo principu, kuri remiasi ankstesnėmis patirtimis. Kiekvienas vaizdas iš esmės struktūruoja tolesnį vaizduotės veikimą, todėl intermedialinei etinei vaizduotei svarbu atlikti rekonstrukcijos veiksmą (Sabolius: 2018, 154). Kitaip tariant, kiekvienas matytas vaizdas daro įtaką tolesniam mąstymui, tačiau vaizduotė geba sugrįžti prie vaizdų, juos permąstyti ir permontuoti. Aušvico įvykis, kurio visumos greičiausiai niekada nesugebėsime įsivaizduoti, patenka į intermedialinės vaizduotės veikimo lauką, kai iš dalių surenkamas ir permontuojamas Aušvico vidinis vaizdinys. Kartu ši vaizduotė yra etiška, kaip sako Montani, kadangi Aušvicas reikalauja ypatingos žiūros, reikalauja kūrybingumo dėl juntamos skolos šio įvykio aukoms. Šiuo atveju mes turime ne tik etinę intermedialinę vaizduotę, bet ir specifinius vaizdavimo būdus, kuriuose išreiškiamas nereprezentuojamumo matmuo, kuris dar intensyviau pajungia vaizduotę kūrybiniam veikimui ir pažinimui.

(N)ereprezentuojamumu paremta etinė vaizduotė kviečia įsikurti įvykio plotmėje, kai vaizdai tarsi dar nėra iki galo duoti. Vaizduotė yra etiška tokiu mastu, kuris leidžia mums prisiminti per mus pačius atliekamą kūrybinio aktyvumo aktą (*ten pat*).

Šių dviejų vaizduotės teorijų sugretinimas atskleidžia vaizduotės veikimo būdus, kurie radikaliai keičiasi priklausomai nuo reprezentacijos išraiškos ir užimamos etinės pozicijos.

Kierkegaardo krikščioniškojoje filosofijoje taip pat aptariama etinė vaizduotė. Gouwens, kuris analizuoja šią Kierkegaardo sampratą, teigia, kad pastarajam vaizduotė yra kompleksiška ir kritinė sąvoka, ji suprantama kaip galimybių terpė, idealizuojanti veikla ir aistra, kuri skatina rasti sprendimą (Gouwens: 1982, 204). Remiantis Gouwens išvalgomis galima teigti, kad Kierkegaardui

vaizduotė yra neatsiejama nuo idealaus savęs steigimo. Kierkegaardui vaizduotė yra etiška, o pati etika savo ruožtu galima dėl vaizduotės (*ten pat*). „Vaizduotė greičiau yra dispozicinė: apie etišką asmenį galime sakyti, kad jis yra nusiteikęs įsivaizduoti, kad jis yra orientuotas į atjautą, įžvalgą ir supratimą“ (*ten pat*, 216). Taigi, vaizduotė ir etika yra neatsiejamos ir veikia kaip transformuojanti savęs steigimo galia. Galima sakyti, kad tik suprasdami vaizduotės veikimo principus, galime atrasti tinkamus vaizdavimo būdus leidžiančius formuoti Aušvico pažinimą. Remiantis tiek Montani, tiek Kierkegaardu būtų galima teigti, kad egzistuoja tokia vaizduotės dimensija, kuri būtina įsteigiant etinį santykį. Tokia etinė vaizduotė pajėgia nuskaidrinti pažinimą ir siekti sukurti tokį vidinį Aušvico vaizdinį, kuris įpareigotų atminties ir paliudijimo įsipareigojimui.

### 2.3. Keturiuos Aušvico nuotraukos

Vaizduotės svarbą iškelia Didi-Hubermanas, vienas ryškiausių nereprezentuojamo Aušvico oponentų, kuris savo reikšmingiausias įžvalgas išdėsto po 2001 metais pasirodžiusios parodos *Memoire des camps* (Stovyklų prisiminimai) kilusioje polemikoje. Šios parodos kataloge buvo išspausdintas Didi-Hubermano tekstas, lydintis keturias fotografijas, padarytas pačių kalinių iš *Sonderkommando* 1944 metų rugpjūtį Aušvico stovykloje. Šie žmonės sudarė specialų būrį tarp koncentracijos stovyklų kalinių, kurie „aparnavo“ dujų kamerą ir krematoriumą,

ypatingai Aušvice, dirbdami jie matė šimtus tūkstančių kitų žydų iš visos Europos nešamų į Birkenau krematoriumo pastatus, apgaulės būdu įviliojamus arba priverčiamus nusirengti ir eiti į dujų kameras. Tada, kai šie jau buvo nužudyti, SK (*Sonderkommando* – aut.) turėjo sutvarkyti jų kūnus, išnešti juos iš dujų kamerų ir sudeginti tam specialiai įrengtose krosnyse arba, kai krosnių neužteko, duobėse. Taigi jie buvo tiesioginiai genocido liudininkai (Chare ir Williams: 2019, 1-2).

Kaip atkreipia dėmesį Didi-Hubermanas, nariams iš *Sonderkommando* buvo draudžiamas bet koks bendravimas su kitais kaliniais, įskaitant ir priėmimą į stovyklos ligoninę (Didi-Huberman: 2008, 4). *Sonderkommando* nariai buvo pasmerkti tokiam pačiam likimui kaip ir kiti į dujų kameras varomi žydai, šį darbą jie dirbdavo apie kelis mėnesius, kol galiausiai ateidavo nurodymas eliminuoti juos pačius.

Parodoje *Memoire des camps* buvo eksponuojamos 4 nuotraukos padarytos pačių *Sonderkommando* narių, kurių prašė Lenkų Pasipriešinimo grupė. Nuotraukos buvo reikalingos kaip įrodymas pasauliui, apie tai, kas vyksta stovykloje. Žmogaus atlikusio nuotraukas tapatybė nėra tiksliai identifikuota. Dažniausiai pristatoma, kad jis buvo Graikijos žydas vardu Aleks, kai kur įvardijamas kaip Alberto Errera<sup>2</sup>. Šis vyras kartu su dar keliais kaliniais, pasidalino užduotimis, kad būtų įmanoma padaryti fotografijas. Didi-Hubermano tekste, kuris buvo pristatomas parodoje kartu su nuotraukomis referuojama į Aušvico neįsivaizduojamumą. Kaip jau buvo minėta šiame darbe, nacių tikėjimas, jog „galutinis sprendimas“ (visos žydų tautos sunaikinimas) bus sėkmingas, rėmėsi tuo, jog jie buvo beik triti, kad niekas išorėje nebūtų galėjęs tuo patikėti (Arendt: 1950, 54). Šios nuotraukos, kaip teigia Didi-Hubermanas visų pirma paneigia neįsivaizduojamumą, kurią formavo naciai „galutiniame sprendime“ (Didi-Huberman: 2008, 19). Šią neįsivaizduojamumą autorius įvardija kaip dvilypę: istorinę ir estetinę (pastaroji suprantama kaip didingumas ar absolutus negatyvumas), taip įsiliedamas į diskusiją apie Aušvico reprezentuojamumą (*ten pat*, 26).

Kartu su nuotraukomis (*pav. 1. – pav. 4.*) pristatytame tekste, Didi-Hubermanas pateikia jų interpretaciją. Autorius pradeda nuo žmogaus atvaizdo pristatymo, jis atkreipia dėmesį, kad dvejose nuotraukose (*pav. 1, pav. 2.*) matome *Sonderkommando* narius, kurių gestai primena kasdienius „žmonių“ gestus – „mūsų“ gestus (*ten pat*, 41). Toliau Didi-Hubermanas, žiūrėdamas retrospektyviai, leidžiasi į dar drąsesnius palyginimus, pavyzdžiui, nuotraukoje *pav. 3*, kurioje laukia moterys prie dujų kameros, matomas pilkšvas nuotraukos išplaukimas autoriui primena pelenus, kuriais greitai pavirs šios judančios būtybės (*ten pat*, 42). Didi-Hubermanas pristatymo tekste taip pat kalba apie žmogaus sunaikinimą dar prieš jam mirštant, paverčiant jį nepajėgiu nei verkti, nei nusižudyti (*ten pat*). Autoriui labai svarbu, kad šios nuotraukos būtų apmąstomos visos kartu (dažnai eksponuojamos tik trys nuotraukos, o ketvirtoji laikoma nepavykusia – *pav 4.*). Anot Didi-Hubermano negalima neatsižvelgti ir į ketvirtąją nuotrauką, joje atsispindi judesys, neturėjimas laiko prisitaikyti ir patogiai užfiksuoti kadra (*ten pat*, 36-37). Svarbu atkreipti dėmesį, jog tik šias nuotraukas padarė patys kaliniai, šios nuotraukos tai jų pasipriešinimo aktas, nepaisant to, kad jie nenustojo dirbę *Sonderkommando* būryje.

---

<sup>2</sup> Informacija remiantis Bowman tyrimų analize. Bowman, S. (2019). Greeks in the Birkenau Sonderkommando: Representation and Reality. Iš: Chare, N.; Williams, D. (Eds). *Testimonies of resistance: representations of the Auschwitz-Birkenau Sonderkommando* p. 270.



**Pav. 1.** Nuotrauka #281. Vaizduojami kūnai, laukiantys sudeginimo laužavietėje (Sonderkomando: 1944b).



**Pav. 2.** Nuotrauka #280. Kūnai laukiantys sudeginimo, nuotrauka daryta iš dujų kameros (Sonderkomando: 1944a).



**Pav. 3.** Nuotrauka #282. Vaizduoja moteris vedamas į dujų kamerą (Sonderkomando: 1944c).



**Pav. 2.** Nuotrauka #283. Medžiai prie dujų kameros (Sonderkomando: 1944d).

Didi-Hubermanas pabrėžia savo išsireiškimo „nepaisant visko“ (*inspite of all*) svarbą – vaizdas ne viso *Shoah*, bet vaizdas nepaisant visko, kitaip tariant tai vaizdas, kuris yra išplėstas iš tikrovės. Šis išsireiškimas taip pat reiškia ir pasipriešinimo aktą Aušvice 1944 m rugpjūtį (*ten pat*, 60). *Sonderkommando* grupės narių, kurie rizikavo, kad atliktų šias fotografijas, pasipriešinimas reiškė „išsaugoti šį vaizdą nepaisant visko“ (*ten pat*, 43). Didi-Hubermanui šios nuotraukos yra išskirtinės dėl kelių priežasčių: pirma – nepaisant visos istorijos tai politinis pasipriešinimas – herojiškas aktas; antra – nepaisant visų apmąstymų, kurie užklausia istorijos atmintį, tai *teorinė išimtis*, kuri ypatingai modifikuoja jau egzistuojančią nuomonę apie „neįsivaizduojamumą“ (*ten pat*, 61). Šios nuotraukos nepretenduoja atskleisti viso Aušvico, tačiau jas galime laikyti liudijimu, kuris yra daugiau nei tik jose užfiksuotas dokumentinis vaizdas. „(Š)ių nuotraukų dėka, mes turime reprezentaciją, *nepaisant visko*, kuri nuo šiol, prisistato kaip reprezentacija *par excellence*, būtina reprezentacija tos akimirkos Aušvice 1944 rugpjūtį V krematoriume“ (*ten pat*, 38).

Didi-Hubermanas knygoje „Vaizdai nepaisant visko“ pabrėžia vaizduotės svarbą ir nereprezentuojamumą dažnai keičia neįsivaizduojamybės terminu. Didi-Hubermanas parodos tekste teigia, jog Aušvicą galime pažinti tik jį įsivaizduodami, o ne paversdami jį neįsivaizduojamu (*ten pat*, 45). Šios keturios fotografijos, kurias užfiksavo Aušvico kaliniai nėra eilinis archyvinis dokumentas, tačiau pačios savaime fotografijos, nežinant jų užfiksavimo aplinkybių ir konteksto, tampa vienu iš daugybės, paskęstančiu tarp kitų, vaizdu. Jose pačiose, akimirksniu nepamatysime viso Aušvico žiaurumo, tačiau jų tikrumas skatina įsitraukimą, žinant, jog fotografijas užfiksavo *Sonderkommando* kaliniai, kad ten matomi žmonės yra tikros aukos, prasideda asmenišką gilinimasis į kontekstą ir nuolatinis grįžimas prie fotografijos, tarsi pokalbis tarp fotografijos ir ją interpretuojančio asmens. Racionalus faktų pažinimas dažnai nustumia į šalį egzistencinius klausimus, kuriuos atveria šios Aušvico nuotraukos.

## 2.4. Atsakas parodos kritikams

Didi-Hubermano pasiūlytas žvilgsnis susilaukė nemažai aštrios kritikos, greitai pasirodė Wajcmano (2001) ir Pagnoux (2001) straipsniai, neigiamai vertinantys visą parodą. Wajcmanas, Didi-Hubermano kvietimą įsivaizduoti remiantis fotografijomis, vadina kvietimu patirti haliucinacijas. Jis kaltina Didi-Hubermaną vaizdo išaukštinimu ir šių 4 nuotraukų fetišizavimu. Pasak Didi-Hubermano, Wajcmanas (2001) kaltina jį magišku fetišisto užkeikimu derinamu su

iškrypimu, kuris yra su šarlataniškomis mintimis ir intelektualiu rankų miklumu (*ten pat*, 52). Didi-Hubermanui galvoti apie vaizdą, yra galvoti apie panašumą, tačiau Wajcmanui tokie palyginimai yra nederami ir menkinantys. Wajcmano (2001) nuomone, Didi-Hubermanas „kviečia klaidoms, melams ir iliuzijoms“ (kaip cituojama Didi-Huberman: 2008, 53).

Elisabeth Pagnoux (2001) išspausdina straipsnį, kuris taip pat aštriai kritikuoja Didi-Hubermano analizę. Vizualinę interpretaciją, kurią pateikia Didi-Hubermanas Pagnoux (2001) vadina hiperinterpretacija, kuri yra „visiškai netinkama“, „siaubinga ir skatinanti pavojingus mąstymo būdus“ o jo metodas diskredituoja pačių liudytojų parodymus (kaip cituojama Didi-Huberman: 2008, 54-55). Pagnoux (2001) teigia, kad Didi-Hubermanas uzurpuoja liudytojo statusą – tiki jog žiūrėdamas į fotografiją jis yra ten, taip paneigdamas distanciją, toks Didi-Hubermano prasimanymas, anot autorės, iškreipia Aušvico tikrovę, kuri buvo įvykis be liudytojų (kaip cituojama Didi-Huberman: 2008, 55). Anot Didi-Hubermano, Elisabeth Pagnoux jo dėmesį šioms fotografijoms vertina kaip vojerizmą ir *jouissance*<sup>3</sup> (varą) siaubui (*ten pat*). Čia turima omenyje Lacano psichoanalizės teorija, kur *jouissance* yra už malonumo principo, būtent, slopinantis patį troškimą. Pagnoux (2001) Didi-Hubermano analizę vadina manipuliacija padaryti Aušvica fotografiniu objektu, autorei žiūrėjimas į tuos vaizdus yra nepakeliamas, o nuotraukose nėra nieko, kas jau nebūtų žinoma (kaip cituojama Didi-Huberman: 2008, 55-56). Abu parodos kritikai atstovauja nereprezentuojamo Aušvico pozicijai. Vis tik šių autorių argumentacinė logika skiriasi, Wajcmanui Didi-Hubermano analizė atrodo kaip haliucinacija, nes nuotraukose nėra to, kas įžvelgiama parodos tekste, tuo tarpu Pagnoux pačios nuotraukos yra nepakeliamai žiaurios dėl savo tikrumo.

Didi-Hubermanas atsakydamas į kritiką pateikia savo poziciją, „(s)usidūręs su šiomis keturiomis Aušvico nuotraukomis aš tiesiog pabandžiau matyti, kad geriau pažinčiau“ (*ten pat*, 56-57). Verta pabrėžti, jog Didi-Hubermanas ne atmeta Aušvico neįsivaizduojamumą, bet veikiau ją kritikuoja, pripažindamas, kad tobulai įsivaizduoti nėra įmanoma. „Mes negalime įsivaizduoti iki galo, tačiau iš liudytojų mes gauname vaizdą, tikslų bet ne pilną“ (*ten pat*). Filosofas prieštarauja ontologiniam įvykio statusui, kuris yra be vaizdų, prieštarauja neįsivaizduojamumui kaip dogmai (*ten pat*). Didi-Hubermanas teigia, kad patys liudijimai paneigia absoliučią neįsivaizduojamumą, nes girdint juos išskyla vidinis vaizdinys, neįsivaizduojamumą pati kviečia „įsivaizduoti nepaisant

---

<sup>3</sup> Terminas suprantamas pagal Lacano filosofiją. Johnston, A, (Fall 2018 Edition). Jacques Lacan, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/lacan/>.

visko“ (*ten pat*, 64). Tuo tarpu Wajcmanas (2001) griežtai tvirtina, jog „*Shoah* vaizdų nėra“ (kaip cituojama Didi-Huberman: 2008, 55). Didi-Hubermano manymu, šia teze Wajcmanas teigia du dalykus, pirma „ne visa tikrovė yra išsprendžiama matomame“, antra „vaizdas nėra pajėgus perduoti visos tikrovės“ (*ten pat*, 59). Panašiai Wajcmano argumentavimą rekonstruoja ir Rancière’as, jis teigia, kad „(š)is argumentavimo linija būtų sveikintina, jei ji būtų sumanyta paprasčiausiai paneigti mintį, kad keturios fotografijos turi galią prezentuoti visą žydų eksterminacijos procesą, jo reikšmę ir rezonansą“ (Rancière: 2009, 89). Tačiau Didi-Hubermanas ne vienoje vietoje pabrėžtinai tvirtina, jog jis netapatina vaizdo su visa Tikrove. Rancière’as kaip ir Didi-Hubermanas nemano, jog šios nuotraukos turi tokią pretenziją. Rancière’as prideda, jog Wajcmanas savo argumentacija stengiasi įsteigti radikalų skirtumą tarp vaizdinės reprezentacijos ir kalbinio naratyvo, ir dviejų rūšių atestacijos – įrodymo ir liudijimo (*ten pat*).

Anot Didi-Hubermano, Aušvico reprezentuojamumo kontroversija glūdi istorijos ir teorijos santykiyje, kur dažnai pasirodo episteminis vaizdo statusas, santykiyje tarp singuliaraus ir universalus, tarp singuliaraus fakto ir universalios tezės (Didi-Huberman: 2008, 62). Didi-Hubermaną Aušvico neįsivaizduojamybė verčia ne eliminuoti, bet permąstyti vaizdą. Nors šiose nuotraukose vaizdas nėra pilnas, tačiau autorius joms suteikia ypatingą reikšmę pavadindamas „tiesos akimirkomis“ (*instants of truth*) (*ten pat*). Fotografija kaip tokia, nėra Tikrovės kopija, todėl norint pažinti turinį, kiekvieną kartą turime atlikti analizę. Sabolius svarstydamas fotografijos statusą, remiasi Silverman įžvalgomis: „(t)ik iš pirmo žvilgsnio fotografija pasirodo kaip technologija, kuri įgalina vizualias reprodukcijas. Kad atvertume jos slaptą vertę, turime nustoti į nuotraukos negatyvą žvelgti kaip į reprezentaciją, atvaizdą arba kopiją“ (Sabolius: 2014, 196). Svarbiausia fotografijoje yra per analogizavimą vykstanti pasirodymo evoliucija (*ten pat*, 198). Šis principas turėtų būti taikomas ne tik fotografijai, bet ir kitiems meno kūriniais, nes juose visada išlieka galimybė pasirodyti „tiesos akimirkoms“.

Didi-Hubermanas savo atsakyme kritikams išryškina labai svarbų elementą nereprezentuojamo Aušvico diskusijoje – vaizduotę. Kai Lyotard’as permąstydamas Kanto vaizduotės negalią siūlo suteikti šiam įvykiui nereprezentuojamumo statusą, Didi-Hubermanas atlieka visiškai priešingą veiksmą, jis siūlo atsigręžti į vaizduotę, ir grąžinti iš jos atimtą galią. Kaip matėme anksčiau aptartame skyrelyje, pats vaizduotės veikimo principas įgalina ją etiniam *Shoah* pažinimui.

## 2.5. Vaizduotė, etika ir prievarta

Aušvico įvykis reikalauja išskirtinio etinio įsitraukimo tiek iš menininko, tiek iš žiūrovo pusės. Pažinimas ir mąstymo transformacija yra siekiamybė, tačiau ir pačios priemonės tikslui pasiekti privalo išlikti etiškomis. Kitaip tariant, meno kūrinio autorius turėtų vengti bet kokio panašumo į *Shoah* lėmusią logiką, sąmonės srauto dubliavimo, kuris programuoja mąstymą bei pataikaujančio estetinio pasigėrėjimo.

Menininkai norėdami aktyvinti žiūrovo mąstymą dažnai naudoja šokiravimo techniką. Kino kūryboje dažnai taikomas Eisensteino principas – atrakcionų montažas, – eilė moksliskai apskaičiuotų poveikio priemonių, kuriomis siekiama sukelti emocinį šoką, kad žiūrovas suvoktų intelektualinį turinį (Milerius: 2013, 31). Panašią idėją aptaria ir Sabolius nagrinėdamas tiek teatre, tiek kine vartojamą šokiravimo techniką, kuomet heterogeniškumas, sukeliantis emocinį šoką atveria kelią suvokimui ir transformacijai. Sabolius kalbėdamas apie Castelluci teatrą, kuris naudoja šokiruojančias priemones, sako, kad, „(s)pektaklis iš esmės yra sensorinės tvarkos perkomponavimas. Žiūrovas atveria savo pasaulį, ir jį projektuodamas į spektaklio erdvę, pats savimi dalyvauja meno kūrinio genezėje“ (Sabolius: 2014, 173). Castelluci pasitelkia nuogybes, suluošintus kūnus, neįgaliuosius, kaip teigia Sabolius, tai „kuria hetetogeniškumo šoką, kuris įsteigia naują sąryšingumo plotmę. Sukrėtimas – tai yra nesusietumo situacija – atveria tikrąją bendrystės dimensiją“ (Sabolius: 2014, 173). Šokiravimas yra paveikus metodas, tačiau juo neturėtų būti piktnaudžiuojama, juo labiau, kad pats *Shoah* ir jo skausmingiausias reiškinys – Aušvicas, savyje talpina milžinišką žmonijos traumą. Jų vaizdavimas turėtų būti labiau orientuotas į rekonstrukciją nei į tiesioginį žiaurumų reprezentavimą.

Filosofas Milerius plačiai analizuodamas prievartos temą kine, kur dažnai vartojami šokiruojantys, smurtiniai vaizdai, pateikia savo išvalgas per Kubricko filmo „Prisukamas apelsinas“ atvejį. Milerius teigia, jog smurtiniai vaizdai, kuriais „gydomas“ filmo herojus yra analogiški vaizdams, kuriuos anksčiau matė žiūrovas – taip režisierius tarsi kritikuoja prievartą kine, tačiau filme pavaizduotas ultrasmurtas kai kuriems žiūrovams pasirodė toks patrauklus, kad buvo imtas imituoti net realiuose gatvės nusikaltimuose (Milerius: 2018, 166-167). Radikaliam vaizduojamas smurtas, viena vertus gali skatinti mąstymą, kita vertus „užkrėsti ir suvilioti, įtraukdamas į dar radikalesnes prievartos ir smurto peripetijas“ (*ten pat*, 168). Taigi, šokiruojantys vaizdai, kuriais grindžiama teorija, jog per šoką menas įgalina transformaciją, turėtų būti vartojami itin atsakingai, ypač taikant *Shoah* įvykio vaizdavime.



Iš esmės prievarta kine visada tikslingai balansuoja ant tariamos dviprasmybės ribos. Viena vertus, neretame – ypač žanriniame – filme kinematografinė prievarta nuolat siekia mimetinio tikrumo kaip efektyvaus būdo žiūrovui paveikti. Antra vertus, pats žiūrovas, net ir tikėdamasis prievartos tikroviškumo efekto, vadovaujasi visuotinai galiojančia konvencine nuostata, kad meninėje erdvėje demonstruojama prievarta negali būti reali (Milerius: 2018, 19).

Kino filmuose apie Aušvicą galime matyti priešingą konvencinę nuostatą, kad ir kaip tikroviškai bus vaizduojama prievarta, jokia reprezentacija nebus iki galo tiksli iš tikrųjų vykusiam siaubui atskleisti. Skyrelyje „Prievarta ir modernybė“ Milerius kelia meno autonomijos klausimą: „prievartos cenzūros klausimas tampa klausimu apie meno autonomijos ribas – kiek toleruotina meno saviraiškos laisvė, kur ta riba, anapus kurios meninė laisvė turi būti paaukota sociumo stabilumui ir kontrolei užtikrinti“ (Milerius, 2018, 25). Šį klausimą galima persvarstyti ir Aušvico kontekste. Neabejotina, jog kalbėdami apie Aušvicą patenkame į prievartos plotmę, kurioje vienaip ar kitaip ji turės iškilti, jeigu jau pasiruošėme pažinti šį fenomeną. Tačiau, kur yra ta prievartos riba, iki kurios leidžiama priartėti, kad transformuotas mąstymas nepradėtų veikti destruktiviai, kad kalbėjimas apie prievartą, pats netaptų prievarta ar pasimėgavimu? Tenka pripažinti, kad vargu ar įmanoma šią ribą apibrėžti tiksliai, bet mano siūlymas būtų, kuo labiau kreipti dėmesį į etines normas, paliekant kuo mažiau vietos kompromisams. Milerius kalbėdamas apie Modernybę, teigia jog dažniausiai viena modernybės forma su kita kovoja, būtent, pasitelkdamas prievartą, todėl apie prievartą galima mąstyti net kaip apie modernybės sąlygą (Milerius: 2018, 31). Norint užkirsti kelią naujiems prievartos protrūkiams ir pats Aušvico pažinimas negali būti grindžiamas prievartos priemonėmis.

Svarbu pabrėžti, jog etinė žiūrovo laikysena stebint meno kūrinius apie Aušvicą, ne mažiau svarbi, nei paties kūrinio, tačiau čia galime kliautis anksčiau minėta etinės vaizduotės galia. Sabolius plėtodamas Montani „intermedialinių erdvių etiką“ atkreipia dėmesį, kad

besiskleidžianti etikos ir estetikos kontroversijos įtampa užduoda klausimą apie atsakomybės kitam, tam kuris yra reprezentuojamas, galiojimą. Arba, atvirkščiai – tam, kuris pamiršamas, kuris lieka anapus ekrano, niekada negali būti reprezentuojamas. Kitaip tariant deestetizacijos procesas negali iki galo įgyvendinti savo tikslo – ką nors reprezentuoti anapus estetikos ribų. Tačiau nurengdamas formas ir išlaikydamas harmonizuojantį vientisumą, jis

sukelia vaizduotėje įgyvendinamo prisiminimo režimą – nepatogų prisiminimą apie tai, kad visada esama, senų neatiduotų skolų. Taip estetinė vaizduotė atlikdama į save pačią nukreiptą ikonoklastinį gestą, atveria etinės vaizduotės dimensiją (Sabolius: 2014, 153-154).

Taigi, žiūrovo etinio įsitraukimo klausimą galime palikti vaizduotės veikimui. Žinoma, nesumenkinant ir sąmoningo etinio nusiteikimo svarbos, kuris, anot Kierkegaardo, kartu su vaizduote veikia kaip kurianti ir transformuojanti jėga.

Taigi, Aušvicas reikalauja tokios reprezentacijos, kuri įtraukia vaizduotę į kūrybinę veiklą, skatinant permontuoti apie jį jau susidarytus atminties vaizdinius. Kitaip tariant, Aušvico reprezentacija reikalauja aktyvaus vaizduotės ir proto įsitraukimo. Ne mažiau svarbus yra ir etikos klausimas, tiek pasirenkant menines raiškos priemones, tiek stebint patį meno kūrinį.

## **2.6. „Vidurio kelias“ reprezentacijos problemoje**

Kitas svarbus etapas nereprezentuojamo Aušvico polemikoje išskyla 2015 metais, pasirodžius Nemeso filmui „Sauliaus sūnus“, kuris Kanų kino festivalyje gavo Didįjį komisijos prizą ir buvo apdovanotas Oskaru. Šio filmo pristatymą lydėjo paties Didi-Hubermano komentaras. „Sauliaus sūnus“ taip pat susilaukė ir kito režisieriaus, nereprezentuojamo Aušvico šalininko – Lanzmanno pagyrų. Taigi, atrodo, atsiranda dar viena vykusi reprezentacija to, kas buvo laikoma nereprezentuojamu. Sugriaunama nuostata, kad vienintelis toleruojamas vaizdavimas yra galimas tik per tikrų liudytojų pasakojimas. „Sauliaus sūnus“, kuriame režisierius naudoja tiek fikcinį įkūnijimą, tiek akivaizdžiai fikcinę siužeto liniją, atrodytų negali tenkinti abiejų pusių, tačiau sėkmingai įsiterpia tarp jų ir nutiesia „vidurio kelią“. Šiame skyrelyje bus rekonstruojama teorija esanti už filmo sumanymo ir įgyvendinimo.

Kino filmas „Sauliaus sūnus“ (Nemes, 2015) paskatino filosofų bendruomenę permąstyti Aušvico reprezentacijos klausimą. Savo forma šis filmas apjungė dvi prieštaravusias pozicijas. Jame taip pat nurodoma ir į keturių Aušvico nuotraukų diskusiją, tačiau pastaroji paliekama kaip šalutinis epizodinis įvykis. Sabolius remdamasis šiuo metafilmu, aptaria reprezentacijos ir vaizduotės sampyną. Metakinu filosofijoje vadinamas „kinas, kuriame vienu ar kitu aspektu reflektuojamas pats kino fenomenas“ (Milerius: 2018, 9–10). „Sauliaus sūnus“ savo forma labai skiriasi nuo įprastų kino filmų. Režisierius Nemesas beveik visą filmo laiką rodo pagrindinį herojų

iš *Sonderkommando* – Saulių. Ekране matomas vaizdas beveik nefokusuojamas į aplinkui vykstančius žiaurumus, dažniausiai stambiu planu rodomas Sauliaus veidas.

„Sauliaus sūnus“ pasakoja akivaizdžiai pramanytą ir nerealistinę, net pasakišką, istoriją vykusią koncentracijos stovykloje. Tačiau šio filmo galia slypi jo kinematografiniuose sprendimuose. Iš arti rodomas veikėjo veidas ir nesufokusuotas aplinkos vaizdas tarsi atsako į nereprezentuojamumo klausimą pačiu kino filmo įgyvendinimu. „Šiuo požiūriu vaizdo fragmentiškumas ir neaiškumas reiškia ir suvokimo fragmentiškumą, savotišką negalėjimą žinoti, kas vyksta, negalimybę įsisąmoninti bendrą vaizdą, suvokti šio vaizdo perspektyvą“ (Žukauskaitė: 2017). Wollaston tiki, kad „Sauliaus sūnus“ yra veiksminga reprezentacija būtent dėl atsisakymo daryti kompromisus ir palengvinti žiūrovų gyvenimą paaiškinant kontekstą ir suteikiant istorinius pagrindus – informaciją, kuri nebuvo prieinama ir daugumai naujų atvykėlių ar net stovykloje dirbančių asmenų (Wollaston: 2021, 138). Tuo pačiu metu žiūrovas patiria ir per daug ir per mažai. Sabolius apmąstydamas reprezentacijos problemą, pastebi filme naudojamas metakinematografinės priemonės. „Nemeso filmas pasirenka techninę operaciją, kuria nepriteklus ir perviršis sinchronizuojami į šią iš pirmo žvilgsnio elementarios reprezentacijos formą, kurioje vis dėlto nepaklūstama žiūrovo estetinio patogumo imperatyvui“ (Sabolius: 2018, 157). Anot Langford, atskleisti *Sonderkommando* realybę visuotinai suprantamu ir priimtinu būdu yra didelis iššūkis, autorius pripažįsta, kad šį filmą žiūrėti gali būti sunku, todėl suprantama, kodėl filmo kūrybinė komanda derina nejaukias ir šurpias patirtis su išskirtiniu heroizmu bei moraline drąsa (Langford: 2019, 300). „Sauliaus sūnus“ žiūrovui, pripratusiam prie patogių vaizdų, yra savotiškas iššūkis. Kaip pastebi Wallen, filmo pabaigoje žiūrovas suvokia, kad susidūrimas su tuo, kas atsiveria filme, reikalauja drąsos (Wallen: 2021, 332).

Dar vienas svarbus dėmuo šiame kino filme, kaip jau buvo šiek tiek užsiminta, yra radikaliai išnaudotas stambus planas ir veidas.

„Sauliaus sūnaus“ įvykiai atsitinka veide. Žiūrovui nesuteikiama galimybės regėti jokių aiškesnių panoramų, labiau artikuliuoto konteksto, jau nekalbant apie atsikvėpti leidžiančius pereinamuosius kadrus. Šis pabrėžtinai konceptualus ir labai apmąstytas Nemeso montažas skirtas nuo pat pradžių įtraukti žiūrovą į išbalansuoto žvilgsnio situaciją (Sabolius: 2018, 156).

Sabolius aptaria kino teoretiko Balázso stambaus plano sampratą, kai išdidinus ir išskyrus, iš tikrųjų galima „skaityti“ veidą per menkiausią jo afektyviųjų būklių pokytį (Sabolius: 2018, 156). Filme „Sauliaus sūnus“ ši technika radikalizuojama, žiūrovas beveik visada mato tik stambų planą – Sauliaus veidą, kuris tampa visuma, savo ruožtu „užstojančia“ siužetinę įvykių reprezentaciją. Langford pastebi, jog filmo kūrėjams pavyko atskleisti Sauliaus savęs dezintegraciją, kuri tam tikrais atžvilgiais yra ir pilniausia ir kartu daranti bejėgiu (Langford: 2019, 301). Aktoriaus veide galime išskaityti nebylų Aušvico liudijimą.

Taigi apibendrinant, išskirsiu esminius kino filme „Sauliaus sūnus“ naudojamus reprezentacijos kriterijus, kurie tenkina abi puses nereprezentuojamo Aušvico diskusijoje. Pirma, jis supina realius įvykius su fikciniu siužetu, taip nekeliama pretenzija tiksliai Aušvico reprezentacijai. Šiame filme naudojami metakinematografiniai sprendimai: beveik visada rodomas veidas stambiu planu, užrakinama perspektyva, nefokusuotas aplinkos vaizdas paverčia filmą nepatogiu žiūrovo akiai ir kartu kuria perteklių ir stoką. Šio kino filmo žiūrėjimas, nėra įprastas laikas praleistas kino teatre ar namuose prie ekrano, veikiau, tai nauja patirtis. Taigi, Nemeso kino filmas „Sauliaus sūnus“ tampa Aušvico reprezentacijos klausimo sprendimu ir refleksijos būdu, per kritikų ir filosofų straipsnius, pasiekia reikšmingą filosofijos diskursą.

### 3. AUŠVICAS MENE

Šioje dalyje apžvelgsiu keletą kūrinių, kuriuose išryškėja, kaip reprezentacija sąveikauja su žiūrovo vaizduote. Remdamasi anksčiau aptartomis Stieglerio kinematografinės vaizduotės samprata, Saboliaus aptariama Montani etine vaizduote, Didi-Hubermano bei Deleuze'o įžvalgomis išskirsiu gaires, kuriomis remsiuosi analizuodama meno kūrinius reprezentuojančius Aušvicą. Apžvelgsiu, mano nuomone, labiausiai paveikių kino filmų ir Lietuvos teatrinių pastatymų apie Aušvicą (ir *Shoah*) pamatinius veikimo principus reprezentacijos ir vaizduotės atžvilgiu. Šios dalies pabaigoje taip pat įvertinsiu šių kūrinių etinę poziciją, bei jų įtaką žiūrovo mąstymui ir pažinimui.

Kaip buvo minėta viso darbo pradžioje, *Shoah* problema atveria daug vietos apmąstymams filosofijoje, ne vienas autorius yra pabrėžęs, jog svarbiausias uždavinys kalbant apie Aušvicą yra tai, kad jis niekada nepasikartotų. Meno kūriniai turi galią išprovokuoti filosofinį mąstymą, vedantį link žmogaus, politikos, blogio ar kitokių problemų apmąstymo. Jie taip pat gali paveikti mąstymą,

todėl svarbu, jog juose būtų išlaikomas ne tik žiūrovo etinis įsitraukimas, bet ir pats kūrinys atstovautų etinei pozicijai.

### **3.1. Aušvicas kino filmuose**

Šiame skyrelyje išanalizuosiu populiariausius tarp plačiosios visuomenės ir tarp filosofų, tiek pavyzdinius, tiek įvairios kritikos susilaukusius kino filmus Aušvico tema: „Shoah“, „Sauliaus sūnus“, „Šindlerio sąrašas“ ir „Gyvenimas yra gražus“. Šie filmai bus apžvelgiami per vaizduotės teorijų nubrėžtas gaires:

1) Montažo specifika (schematizuojantis ar skatinantis mąstyti), montažo greitis – kildinama iš Stieglerio kinematografinės vaizduotės, tiriama sąmonės srauto dubliavimo galimybė.

2) Vaizdo aiškumas ir išbaigtumas, siužeto linijos aiškumas / fiktyvumas, naratyvo ir vaizdo integralumas – aktyvus etinės intermedialinės vaizduotės pajungimas per sukeliamas įtampas.

3) Labiausiai paveikiantys, užmezgantys santykį epizodai, kūrinio išskirtinumas, nauja patirtis – apima Deleuze'o vaizdo-kristalo galimybę, prielaidos Montani etinės vaizduotės įgalinimui ir Stieglerio sąmonės srauto dubliavimo pertrūkiams.

#### **3.1.1. Claude'o Lanzmanno filmas „Shoah“ (1985)**

Lanzmanno filmas „Shoah“ (1985) yra ilgiausias iš visų aptariamų filmų (9 val. 26 min.). Jo tempas yra labai lėtas, nuolatos paliekama vietos apmąstymui. „Shoah“ kalba Aušvico ir kitų koncentracijos stovyklų liudininkai. Filme rodomi Aušvicą išgyvenusių liudininkų interviu, įpinant vaizdus iš buvusių koncentracijos stovyklų, kurie buvo užfiksuoti filmo kūrimo metu. Toks montažo principas provokuoja vaizduotę įsitraukti ir konstruoti individualius vaizdinius, derinant pasakojimą su matomais vaizdais: riedančiu traukiniu, tuščiu lauku, kuriame buvo stovykla ar furgonėliu. Filmą sudarytas iš atskirų interviu, kurie yra padalinti į keletą dalių, filmas yra gana fragmentiškas ir patį žiūrovą skatina montuoti ir jungti atskiras dalis su prieš tai matytomis. Filme yra daug įsimintinų ir sukrečiančių vietų, pavyzdžiui, apie 3 val. 55 min. Simonas Srebnikas kaip ir filmo pradžioje sėdi valtyje, skirtingai nei pirmą kartą jį matant, žiūrovas jau žino jo istoriją. Tuo metu fone girdime Chelme gyvenusios vokiečių Marthos Michelsohn interviu. Šioje vietoje susijungia kelios plotmės: moters mintys apie tai, jog aplinkiniai nenorėjo turėti su žydais reikalų, kad aukų riksmas kėlė depresiją, ir tai buvo „baisus, liūdnas spektaklis“. Moters atsakymas apie ten

nužudytų žydų skaičių sukrečiantis, „kažkiek 4: 400 000 ar 40 000“. Tuo metu matome valtyje sėdintį vienintelį likusį gyvą Chelmino kalinį Srebniką, kuris kaip ir tada būdamas 13 metų dainuoja dainą, kurios jį išmokė naciai. Šią dainą prisimena ir Michelsohn. Galima sakyti, kad Srebniko dainoje tarsi susilieja šių dviejų žmonių bendra patirtis, stebinčiojo kančią ir kenčiančiojo pozicijas. Kita scena, kuri dažnai minima neprezentuojamumo diskusijose yra kirpėjo Abrahamo Bomba liudijimas, kuomet jis nebegali kalbėti, o jo išgyventas siaubas atsispindi jo veide ir ašarose. Svarbu atkreipti dėmesį, kad Lanzmannas filme nevensia režisuoti aplinkybių, Bomba interviu metu kerpa plaukus, atlieka tą patį veiksmą, kaip ir Treblinkos dujų kameroje būdamas aukų kirpėju. Galima sakyti, režisierius montažu skatina sužadinti žiūrovo vaizduotę ir mąstymą. Filmą yra paveikus ir sukrečiantis, jo žiūrėjimas, nėra paprastas sąmonės srauto dubliavimas, veikiau, tai patirtis, kurią išgyvena žiūrovas ir savotiškas prisiminimo sukūrimas.

### 3.1.2. László Nemeso filmas „Sauliaus sūnus“ (2015)

Filmą „Sauliaus sūnus“ (Nemes: 2015b) yra įprastos trukmės – 1 val. 47 min. Šiame filme naudojami vos 85 kadrai, trunkantys po ne daugiau kaip 4 minutes, kai tuo tarpu vidutiniškai filmuose naudojama virš 1000 kadrų. Filme nuolatos juntama įtampa, žiūrovui nesuteikiama laiko atsikvėpti, jam nesuteikiama informacija apie aplinkybes, žiūrovas tarsi įmetamas į įvykio vidurį. Filmą pradamas išplaukusi kadru, kol galiausiai išsiliejusi žmogaus figura pereina į stambiam plane rodomą veidą. Stambaus plano vaizdas išlieka praktiškai visame filme. Žiūrovo akiai nepatogūs ir neįprasti vaizdai kelia vidinę sumaištį. Pollock, pripažįsta, jog negalėtų ištvirti žiūrėti šio filmą dar kartą (Pollock: 2019, 60). Vaizdas tolumoje rodomas kaip išplaukęs, nefokusuotas, tuo tarpu Saulius beveik visada rodomas iš labai arti. Vaizduotėje kyla pasipriešinimas. Nuolatinė įtampa kviečia permąstyti tai, kas matoma ir ko negalime matyti. Žiūrovas kviečiamas tai, kas vyksta už mūsų matymo zonos, už vizualumo ribų, išskaityti Sauliaus veide – *Muselmanno* figūroje. Filmo siužetas yra vientisas, tačiau akivaizdžiai pramanytas.

Viena vertus, pabrėžtinai fiktyvus siužetas su pasakos stiliaus pabaiga tarsi pabrėžia, kad svarbiausia dimensija, kurios reikalauja Holokausto supratimas, yra vaizduotė, o mūsų stebėjimo aktas nėra tikrosios istorijos dokumentacija. Griežtai tariant, žiūrovui neturėtų kilti abejonių, kad matome Holokausto fikciją, nes tikrojo vaizdo čia negali būti (Sabolius: 2018, 158).

Šį filmą galima laikyti išskirtine kinematografinė patirtimi, kuri skatina permąstyti vaizduotėje susidarytą Aušvico vaizdą.

### 3.1.3. Steveno Spielbergo „Šindlerio sąrašas“ (1993)

Tai septyniais Oskaraais apdovanotas filmas, patenkantis į aukščiausiai vertinamų pasaulio filmų dešimtuką<sup>4</sup>. Šis filmas trunka ilgiau nei įprastas kino filmas – 3 val. 15 min. Filmą kalba apie istorinę asmenybę – Oskarą Šindlerį, kuris išgelbėjo apie 800 žydų nuo eksterminacijos išpirkdamas juos ir įdarbindamas savo fabrike. Aušvicas filme pasirodo kaip šalutinė tema, pagrindinis fokusas tenka herojui, kuriam pavyko išlaikyti žmogiškumą siaubo pasaulyje. Spielbergas nevengia estetizuotų vaizdų, dažnai keliančių pasigėrėjimo jausmą. Filmo montažas įtraukia žiūrovą, tačiau siekia jį palikti stebėtojo vaidmenyje, aukštinanti heroizmą. Estetika yra pavojinga, ypač kalbant apie Aušvicą, nes ji veikia anestetizuojančiai, verčia žiūrovą pasyviu stebėtoju.

(K)antiškojo grožio kaip intelektą ir vaizduotę harmonizuojančios funkcijos, analitika technologijų eroje ima reikštis kaip anestezijos forma. Technologijos pripratina prie patrauklių pavidalų srauto, įsiliedamos į individualią sąmonę ir neleisdamos nuo jos atsijungti, taip nujautindamos kritinę vaizduotės galią – nepasitenkinimo, ikonoklazmo ir pasipriešinimo galią. <...> Kontempliatyvų pasigėrėjimą dailiomis formomis slopina sąmonės, kuri nebesitiki, jog anapus vaizdo esama ko nors kita, nei dar vienas vaizdas, jėgos išblėsimas (Sabolius: 2014, 152-153).

Šis filmas atiduoda pelnytą duoklę Šindleriui, tačiau savo sėkme ir populiarumu, istorija, kurią galime laikyti *Shoah* išimtimi, tampa svarbesnė už visą įvykį. Siužetas naudoja standartines išraiškas: patogus įvedimas į kontekstą, nuolatinė herojaus kova, dramatiškumas ir laiminga pabaiga. Vaizdas ir naratyvas papildo vienas kitą, taip stengiamasi kuo labiau paveikti žiūrovą emociškai. Bene įsimintiniausia filmo vieta – moterų atvežimas į Aušvicą ir suvarymas po dušu.

---

<sup>4</sup> Informacija iš filmo profilio *IMDb.com* svetainėje, 2022-06-01 šis filmas užima #6 poziciją aukščiausiai reitinguotų filmų sąrašė. IMDb. (2022). Schindler's List. <https://www.imdb.com/title/tt0108052/>.

Režisierius manipuliuoja žiūrovu, priversdamasis jį patikėti, kad nužudymas jau neišvengiamas. Šioje vietoje montažo pagalba keliami įtampa uždarant duris ir pritraukiant vaizdą per akutę duryse, riksmas, tamsiu vaizdu, per išsigandusius moterų veidus, grėsmingai rodant čiaupus, dramatiška muzika – visais būdais siekiama sukurti aliuziją į dujų kamerą. Pamažu žiūrovas suvokia, jog iš čiaupų bėga vanduo, o ne dujos, ir jo išgąstis nublūgsta, vanduo tarsi anestetizuoja sukeltą įtampą. Ši konfliktiška vieta leidžia trumpam aktyvinti vaizduotę, kuri atkreipia dėmesį į manipulytųjų filmo stilių. Filmo peržiūra skatina žiūrovą domėtis Šindlerio asmeniu ir jo istorijos tikrumu. Šio filmo patirtis nusėda tarp kitų panašaus žanro filmų su laiminga pabaiga, kuriuose aukštinamas herojiškumas (nors pagrindinis herojus ir išgyvena dramą dėl kiekvieno papildomo žmogaus, kurį dar būtų galėjęs išgelbėti, jei būtų paaukojęs savo brangenybes ar automobilį), kurios *Shoah* įvykis negali turėti.

### 3.1.4. Roberto Benigni „Gyvenimas yra gražus“ (1997)

Tai kontroversiškas filmas, laimėjęs 3 Oskarus – tragikomedija pasakojanti koncentracijos stovyklos istoriją per žaidimo ir humoro prizmę. Šis filmas vos ilgesnis už vidutinį, jis trunka 1 val. 56 min. Filme nuolatos persipina fiktyvus ir humoristinis įvykiškumas su užuominomis į tikrus įvykius. Pats filmas atrodo tarsi savotiškas žaidimas, kurio siužeto viduryje žaidimas tampa esminiu metodu, leidžiančiu išgyventi koncentracijos stovykloje tėvui ir jo sūnui. Filmą nuolatos provokuoja juoktis ten, kur atrodo juoktis yra nepagarbu ir neetiška. Vidinė kova vykstanti žiūrovo viduje stebint šią tragikomediją verčia aktyviai įsitraukti vaizduotę ir matomą vaizdą labiau traktuoti kaip gaires ir metaforą, negu mėginimą tiksliai vaizduoti Aušvicą. Verta paminėti keletą šio filmų epizodų, kurie paliečia žiūrovą. Pirmasis, kai Gvidas (vaidina R. Benigni) apsimeta inspektoriumi ir netikėtai turi skaityti paskaitą apie rasių manifestą, kodėl italų rasė yra aukščiausia ir pati geriausia. Jo bandymai kelia juoką (žinant, kad Gvidas yra žydų kilmė), jis save pristato kaip eksponatą – geriausios rasės pavyzdį, rodydamas į savo kūną, ausis, bambą. Šioje scenoje atsiskleidžia rasinio išaukštinimo absurdiškumas. Etiška žiūrovo laikysena kviečia kovoti su filmu ir žiūrėti į jį kaip į šaržuotą metaforą, persvarstant situacijas, kurios labiausiai kelia juoką. Dar viena vieta, kurioje susipina kelios idėjos yra vokiečių karininko instrukcijos, atvykus į stovyklą, „vertimas“, kurį atlieka Gvidas. Karininkas duoda nurodymus, tuo metu Gvidas vietoje jų aiškina išgalvoto žaidimo taisyklės sūnui, kai tuo tarpu kiti kaliniai stebi šį pasirodymą sutrikę. Čia galima vesti paralelę tarp žiūrovo ir filmo, Benigni bando kalbėti apie *Shoah* metaforiškai, o ne mimetiškai



atvaizduoti stovyklos žiaurumus. Iš žiūrovo tikimasis stebėti filmą ne vaiko akimis, bet tų, kurie mato ir supranta abu planus, juos nuolat užklaudami ir permontuodami vaizduotėje. Galima sakyti, jog filmo žiūrėjimas – tai patyrimas, kuris kuria vidinę įtampą, kviečiančią nepasiduoti juokui ir filmo lengvumui.

Taigi, apžvelgus keletą įvairaus populiarumo ir skirtingų kinematografinių priemonių filmus galime matyti, kaip vienokios ar kitokios reprezentacijos formos skatina vaizduotės įsitraukimą ar leidžia žiūrovui pasilikti stebėtojo pozicijoje. Kita vertus, svarbi ir žiūrovo etinė pozicija, ypač tose vietose, kur juntamas fiktyvumas ir provokatyvumas. Disonansas, koks jis bebūtų (montažo, scenarijaus, vaizdo ir teksto, fokuso, juoko ir tragedijos) kelia įtampą, provokuoja aktyvų įsitraukimą ir problemos permąstymą.

### **3.2. Shoah Lietuvos teatre**

Toliau, bus trumpai apžvelgiami du Lietuvos teatro lauke pasirodę kūriniai *Shoah* tematika, kurie naudoja neįprastas teatrinės raiškos priemones ir remiasi vaizduotės galia, kad perteiktų įvykio esmę.

#### **3.2.1. Manto Jančiausko garso patirtis „Glaistas“ (2019)**

Režisieriaus Manto Jančiausko apie 1 val. 20 min. kūrinys „Glaistas“ (2019) – tai garso patirtis po buvusį Vilniaus getą. 2020 metais šis pastatymas buvo apdovanotas „Auksiniu scenos kryžiumi“ už geriausią dramaturgiją. Šios patirties metu žiūrovai juda po teritoriją paskui vedlį, užsidėję ausines, kuriose „girdimi interviu fragmentai praranda grynai žodinio pasakojimo funkciją – įrašuose užfiksuoti garsiniai įvykiai, <...> individualūs pasakojimai įgauna arijų bruožų, balsai įsipina į garsovaizdžius ir tampa visavertėmis muzikinės išraiškos priemonėmis“<sup>5</sup>. Šiame kūrinyje labai svarbus garsinis dėmuo, tačiau šią patirtį unikalia daro tikrovės ir vaizduotės persipynimas. „Glaistą“ galime laikyti savotišku performansu, kuriame svarbus kiekvieno dalyvio atidumas ir nuolatinis vaizduotės mediavimas. Visą eigą prižiūri vedlys, tačiau tik savo gestais. Žiūrovams tenka apsilankyti bute, kuriame gyveno žydų šeima, išgerti ten puodelį arbatos ir klausantis istorijos trumpam persikelti į pasakotojo prisiminimus. Šis kūrinys primena Lanzmanno „Shoah“

---

<sup>5</sup> Informacija iš renginio aprašymo (Teatraslele.lt, 2021). <https://www.teatraslele.lt/irasas/spektakliai/glaistas/>.

konceptiją, kurioje girdime liudininkų pasakojimus, tačiau po jų atminties vietas vaikščiojame patys. Tose pačiose vietose, kuriose dabar teka įprastas miesto gyvenimas, vyko tragiški įvykiai, žudynės, stovėjo vartai, atskyrę žydus nuo likusio miesto. Kartą išgyvenus „Glaisto“ patirtį labiausiai įsirižusios į atmintį miesto vietos jau nebeatrodo taip pat. Viena iš labiausiai įsimintinų „scenų“, tai apsilankymas Vilniaus gete veikusiame teatre, dalyviams tylomis susėdus mažytėje salėje ir laukiant, kas vyks toliau, užgesinamos visos šviesos ir žiūrovai lieka tamsoje. Tuomet kūrėjai vienu metu pateikia dvi, teigiamą ir neigiamą, nuomones apie gete veikusį teatrą, tarsi vienu metu kalbėtų du asmenys, vienas iš kairės, kitas iš dešinės. Taip aktyvinama patiriančiojo vaizduotė ir provokuojamas mąstymas apie patį *Shoah* įvykį. Ši garso patirtis, neapsiriboja tik pasakojimais, tai vaizduotės kūrinys. Vietomis vedlys ima skubėti, žiūrovas pajunta įtampą, kartu girdėdamas ir jaudinantį prisiminimą. Po gan aktyvaus tempo, blaškymosi po senus namus siaurais koridoriais staiga dalyviai sustoja priešais sinagogą (tikrovė kartais patirtį praturtina ir šiandien ją lankančių žydų vaizdu). Pavadinimas „glaistas“ irgi pasirinktas ne atsitiktinai, kūrybiniu metu buvusioje geto mokykloje atliekami remonto darbai, tai metafora, kad istorija, kurią ji talpina savyje užglaistoma, užmirštama.

### **3.2.2. Krystiano Lupos spektaklis „Austerlicas“ (2021)**

Dar vienas vertas paminėjimo kūrinys, tai „Jaunimo teatre“ 2020 pastatytas Krystiano Lupos spektaklis pagal to paties pavadinimo W. G. Sebald'o knygą „Austerlicas“ 2021 pelnęs net 6 „Auksinius scenos kryžius“. Tai trijų dalių vaidinimas, trunkantis apie 5 val. Spektaklis yra labai lėto tempo, kuriame žiūrovas nuolatos verčiamas permąstyti ir įsivaizduoti bei montuoti savo prasmes. Spektaklyje atsiskleidžia tragiška Austerlico istorija, personažas ironiškai klausia, gal jam geriau vadintis Aušvicu? Dar visai vaiką iš Čekijos atgabentą taip vadinamu „vaikų traukiniu“ jį priglaudžia pastoriaus Elijo šeima suteikdama jam naują vardą. Austerlicas prisipažįsta visada jautęs, kad gyvena ne savo gyvenimą. Spektaklyje keliami klausimai apie laiką, vienatvę, kaltę. Austerlico istoriją pasakoja ne tik jis pats, bet girdime ją ir iš pasakotojų lūpų. Šiuolaikinis teatras į pagalbą pasitelkia kino bei fotografijos motyvus. Žiūrovą pasitinka ekranas, šiek tiek permatomas už kurio galima įžiūrėti kedės, žmones. Tai uždanga, kuri sukuria dvi erdves, išryškindama tai vieną tai kitą, ekrane aiškiai matome prisiminimus, tarsi kino filmą, o kartais tame pačiame ekrane išnyra ir gyvas prisimenančiojo veidas. Spektaklyje beveik sugriaunama „ketvirtoji siena“ skirianti žiūrovą nuo aktorių, tai dar labiau pabrėžia pati scenografija, visada matome patalpą, kuri yra iš

trijų aiškių sienų – o ketvirtoji – ekranas, kuris dažnai pakeliamas ir taip žiūrovas „įleidžiamas“ į spektaklį. Ant kiekvienos sienos rodomos projekcijos: kambario ar stoties sienos. Aktoriai vaidina ir prieš ekraną, vaikšto aplink žiūrovus ar net sėdi tarp jų. Tokiu būdu stebintysis įtraukiamas į spektaklio veiksmą.

Žiūrovų salėje dažnai uždegama šviesa, taip naikinama riba tarp žiūrovo ir aktoriaus. Kitas motyvas – fotografija – dokumentavimas ir istorijos pasakojimas. „Kiekviena fotografija visada yra daugiau nei ji pati, kaip ir veidrodis“<sup>6</sup>, sako Austerlicas. Spektaklyje dažnai stengiamasi kurti tai, ką Deleuze’as vaidino vaizdiniu-kristalu.

Anot Deleuzeo veidrodis pasižymi kristališkomis savybėmis, leisdamas vienu metu regėti praeitį ir dabartį. Tarp to kas jau praėjo, ir to, kas egzistuoja šią akimirką, nėra jokio skirtumo – objektas išsiskaido į spektrinį egzistavimo modusą, todėl į kristalą susijungia tikrovė ir įsivaizduojamybė, dabartis ir praeitis, aktualumas ir virtualumas. Ir tai nėra tik intramentaliniai vaizdiniai, bet visuotinai matomas reginys (Sabolius: 2014, 145).

Herojus vėliau taip pat referuoja į garsų kino filmą (M. Antonioni, 1966) „Fotopadidinimas“, kuriame ilgai ieškant ir vis didinant vaizdą nuotraukoje atrandamas kūnas – žmogžudystės pretekstas. Spektaklio metu personažų rankomis daromos fotografijos pasirodo scenoje ant sienos, padaroma ir žiūrovų nuotrauka, taip žiūrovas visiškai perkeliamas į spektaklį, žiūrintysis žiūri į save. Kino patyrimo apie šį fenomeną daug kalba filosofas Milerius, kuris taip pat aptaria ir Antonioni „Fotopadidinimą“. „Antonioni realizuodamas galimybę susieti *bet ką* dažnai jungia nesutaikomas priešybes – ribines situacijas ir kasdienį banalumą. Transcendentalinėje plotmėje įsivaizduojama potenciali žmogžudystė svarbi ne savaime kaip faktas, bet kaip kasdienės monotonijos išryškinimo ir pavaizdavimo sąlyga. Ir, priešingai, tik kasdienė monotonija suteikia sąlygas įsivaizduoti žmogžudystės galimybę“ (Milerius: 2018, 110). Žiūrovų nufotografavimas nepalieka žiūrovo paprastu stebėtoju, jis įtraukiamas į istoriją kaip aktyvus dalyvis, kuris spektaklio pabaigoje vis intensyviau priverčiamas gręžtis į save. Čia galime sugretinti kitą Mileriaus įžvalgą analizuojant A. Amenábaro filmą „Tezè“ (1996), jog „žiūrovas vien žiūrėjimo aktu gali prisidėti prie žudymo t. y. kaip pats žiūrovas gali būti transformuojamas į žudiką“. Panašiai įvyksta ir trečiojoje spektaklio dalyje, kurią aptarsiu šiek tiek detaliau.

---

<sup>6</sup> Citata iš spektaklio „Austerlicas“ vykusio 2022-03-26 „Jaunimo teatre“. (Lupa, 2021).

Spektaklio paskutinėje dalyje baltoje ryškioje šviesoje ant stalo prieš žiūrovus visiškai nuoga stovi moteris, kurios kūną pasitelkdamas įvairius metodus iš visų pusių matuoja ir fotografuoja bimirštantis SS karininkas. Po moters matavimų į kambarį ateina ir vyras, kuris nusirengęs marškinius, visiškai nuogas irgi užlipa ant stalo ir jau matyta žiūrovą sekinanti, labai lėta procedūra kartojasi. Ką tik užfiksuoti abiejų žmonių kūnai taip pat eksponuojami kaip nuoraukos projekcijoje ant sienos šalia jų. Viskas vyksta lėtai, žiūrovų salėje juntama įtampa, beveik negirdėti, kad kas nors judėtų. Galiausiai SS karininkas miršta kėdėje, o vyras ir moteris toliau stovi prieš žiūrovus – aktorių kūnai dabar eksponuojami tik žiūrovams. Žiūrėdamas tiesiai prieš save į žiūrovus vyras klausia, „ar galiu nultipti nuo stalo?“, „aš žmogus, aš ŽMOGUS“, šaukdamas pakartoja. Ši scena bent iš dalies žiūrovams leidžia patirti, ką reiškia turėti atsietą stebėtojo žvilgsnį, kuomet suprantama, jog šie žmonės stovintys visiškai nuogi prieš juos, taip elgiasi būtent dėl žiūrovų. Žiūrovas dešimtis minučių priverstas stebėti šią nemalonią sceną neišvengiamai aktyvina vaizduotę, kuri pradeda montuoti savas interpretacijas.

Šioje vietoje žiūrovas gali lengvai save atrasti nejuokioje stebėtojo pozicijoje, kurioje norėtųsi viską sustabdyti, tačiau spektaklis eina toliau pagal scenarijų. Žiūrovas priima jam primestas „žaidimo taisykles“ ir nėra linkęs priešintis, jis nejučia ima tapatintis su žmonėmis, kurie *Shoah* metu liko tik stebėtojais ir nesiėmė jokių veiksmų. Čia galime prisiminti Lenkijos kaimo gyventojus (iš Lanzmanno filmo „Shoah“), kurie tik stebėjo grandinėmis surakintus, ar vežamus žudyti žydus. Slovėnų filosofas Slavojus Žižekas, kuris užima vietą tarp nereprezentuojamo Aušvico šalininkų teigia, jog „priežastis dėl kurios neįmanoma reprezentuoti holokausto, nėra paprasčiausiai ta, jog tai „per daug traumuoja“, bet veikiausiai ta, kad mes, stebintys subjektai, esame vis dar į ją įtraukti, vis dar esame ją generuojančio proceso dalis“ (Žižek: 2005, 147). Nors „Austerlitz“ aktoriai lipa į sceną savo noru, jų žmogiškoji prigimtis nedingsta, tad čia galima įžvelgti ir jų žmogiškojo orumo pažeminimą. Žiūrovo sąmonė leidžia normalizuoti situaciją, nes viskas vyksta laisva valia, tačiau būtent randanti pateisinimą pozicija ir yra žeminanti. Žiūrovas, kuris ilgą laiką žvelgia į kūną, pradeda mąstyti nebe apie personažą, bet patį aktorių, aptinka save kaip žmogų, apžiūrintį kito žmogaus kūną.

Spektaklio pabaigoje kartu su žiūrovais sėdi ir pasakotoją vaidinantis personažas, jis tampa vienu iš žiūrovų, taip dar kartą panaikinama riba ne tik tarp aktoriaus ir žiūrovo, bet ir tarp paties teatro ir tikrovės. Aktorius skaito tekstą apie dujų kamerą, apie tai, kad žmonės buvo išrengiami ir per kelias minutes numirdavo, o vėliau nuo jų būdavo nuimami papuošalai ir ištraukiami dantys. Šis tekstas skambantis nepatogioje žiūrovui atmosferoje, prieš akis matant dabar jau gulintį

nuogus vyro ir moters kūnus, kurie primena apie neatiduotą skolą, milijonus aukų kūnų. Žiūrovas, kuris pakluso spektaklio taisyklėms, pamažu pradeda jausti kaltę dėl *Shoah* įvykių. Visiškai pabaigoje, vyras klausia moters, „kokia yra diena, dabar?“<sup>7</sup>. Spektaklyje dažnai girdime šis žodis – „*dabar*“. Tas pats aktorius pasako datą, kada vyksta spektaklis, taip tik sustiprindamas vaizduotės montažo kryptį sugretinat tai, kas jau jau buvo, su tuo, kas vyksta dabar.

Galime daryti išvadas, jog meno kūriniai randa skirtingas prieigas prie aktyvaus vaizduotės įsitraukimo, o jos veikimą ar net jos montažo „siužetinę liniją“ galima kryptingai paveikti.

### 3.3. Etinis mąstymas

Dar kartą trumpam sugrįšiu prie meno kūrinio etikos klausimo. Kai kuriuose aukščiau išvardintuose pavyzdžiuose jau trumpai užsiminiau ir apie jį, tačiau pabaigai noriu išryškinti jo svarbą. Dar kartą trumpai peržvelgsiu aptartus filmus ir spektaklius, atkreipdama dėmesį į juose aptinkamas etikos normas. Svarbiausi kriterijai, kurie mano nuomone, suponuoja meno kūrinio etinę laikensną yra meno kūrinio intencija ir jo raiškos būdai. Tuo atveju, kai meno kūrinio pagrindinis tikslas yra aktyvinti filosofinį mąstymą ir per vaizduotę kurti įvykio pažinimą, jo intenciją galima traktuoti kaip etišką. Tokiais meno kūriniais galime laikyti kino filmus „Shoah“ ir „Sauliaus sūnus“, bei garso patirtį „Glaistas“. Visi šie meno kūriniai, neužima teisiančiojo pozicijos, jie skatina patį žiūrovą generuoti prasmes ir kurti savo nuostatas ir įžvalgas. Filme „Shoah“ kalbinami tiek aukos, tiek buvę nacių ideologijos atstovai, bei įvykio stebėtojai. Garso patirtyje „Glaistas“ pateikiamos skirtingos nuomonės kaip vienodai svarbios, vertinimas paliekamas kiekvienam individualiai. „Sauliaus sūnus“ užsimena apie reikšmingus istorinius momentus vykusius Aušvice, tačiau nesistengia pateikti savo vertimo, palieka juos šalutiniame plane, o tai verčia patį žiūrovą vėliau prie jų sugrįžti ir permąstyti.

Kino filmas „Šindlerio sąrašas“, kuris yra populiariausias plačiojoje visuomenėje iš aptariamų filmų, yra silpniausias žiūrint iš etinės perspektyvos. Šis filmas veikia schematizuojančiai, nes aktyviai dubliuoja sąmonę, manipuliuoja žiūrovu, estetizuoja problemą, nukreipia žvilgsnį nuo Aušvico esmės prie išimties.

Spektaklis „Austerlicas“ taip pat skatina filosofinį įsitraukimą, tačiau jo raiškos priemonės, griauinančios ribas tarp tikrovės ir praeities, kuomet žiūrovas palengva ima gretinti save su

---

<sup>7</sup> Citata iš spektaklio „Austerlicas“ vykusio 2022-03-26 „Jaunimo teatre“. (Lupa, 2021).

žmonėmis, kurie *Shoah* akivaizdoje liko stebėtojais, gali būti vertinamos dviprasmiškai etiniu požiūriu. Čia galime įžvelgti ir bandymą kaltinti žiūrovą dėl jo pasirinktos pozicijos – būti stebėtoju. Tačiau gėdos skatinimas ar net kaltės prisiėmimas neveda prie išsilaisvinimo iš stebėtojo pozicijos, gal net priešingai, sustiprina silpnumo jausmą.

Tuo tarpu, Benigni filmo „Gyvenimas yra gražus“ atveju, kritikams neatrodo priimtinas pats komedijos žanras. Haskins analizuodamas šį filmą pateikia aršiausių kritikų pozicijas, jog filmas yra atgrasus, ir kad naudodamas komedijos žanrą Benigni patį holokaustą paverčia kiču (Haskins: 2001, 373). Nors Benigni filmas ir veikia mąstymą transformuojančiai, jo sukeliamas juokas gali būti traktuojamas kaip neetiškas, nors jis ir vestų prie tolesnio apmąstymo. Vis tik, nesiryžčiau šio kūrinio vertinti kaip neetiško, jis, veikiau, reikalauja ypatingos žiūrovo laikysenos – sąmoningos ir valingos, – kuri provokuoja etinės vaizduotės galią.

Taigi, iš pateiktos apžvalgos, galime daryti išvadą, kad tik filosofinio mąstymo, kuri provokuoja reprezentacijos ir vaizduotės sąveika nėra pakankamas kalbant apie Aušvicą. Šis įvykis reikalauja sąmoningos etinės laikysenos tiek iš žiūrovo, tiek iš kūrėjo, kuri vėliau atsispindi jo meno kūrinyje.

## Išvados

1. Atlikus tyrimą galima teigti, jog per Shoah įvykį, kuris yra įgavęs nereprezentuojamo objekto statusą, galime geriau pažinti žmogaus sampratą bei žmogiškumo ribų nuolatinį užklausimą moderniaisiais laikais. *Shoah* problema, leidžia gilintis į mechanizmus, grindžiančius tuometinę ir šiuolaikinę politinę santvarką, atpažinti biopolitikos keliamas grėsmes, kurios gale kaip galimo absoliutaus kraštutinumo rezultatas visada stovi nacių koncentracijos stovyklų auka – *Muselmannas*.
2. Rekonstravus skirtingų pozicijų šalininkų argumentus *Shoah* nereprezentuojamumo problemos atžvilgiu, aptinkama, jog, nepaisant laikysenos, kuri užimama reprezentacijos atžvilgiu, įtvirtinama vaizduotės svarba šio įvykio pažinime. Lyotard'o pozicija, pagrįta Kanto didingumo sampratos permąstymu, per Aušvico reprezentacijos neįmanomumą išryškina vaizduotės būtinybę. Kita vertus, ir vienas ryškiausių nereprezentuojamumo nuostatos priešininkų Didi-Hubermanas pasiūlo sugrįžti prie vaizduotės, teigdamas, kad tik vaizduotė ir gali pažinti šį įvykį. Kino filmai „Shoah“ ir „Sauliaus sūnus“, kurie yra teigiamai vertinami abiejų pusių, patvirtina, jog Aušvico reprezentacija yra galima. Atlikus analizę matyti, jog abu šie filmai aktyvina vaizduotės įsitraukimą per tam tikras įtampas. Taigi, vaizduotės veikimas dar kartą iškyla kaip neatsiejama dalis Aušvico reprezentacijos problemoje.
3. Vaizduotės teorijos, kurias pasiūlo Stiegleris ir Montani sugretinus su Didi-Hubermano pozicija, leidžia geriau suvokti reprezentacijos ir vaizduotės ryšį. Naratyviniai kultūros industrijos kino filmai ar kiti meno kūriniai, dažniausiai dubliuoja sąmonės srautą, taip palikdami žiūrovą pasyviu stebėtoju. Kita vertus, remiantis pateiktų vaizduotės teorijų principais, aptinkama, jog vaizduotė veikianti kinematografiniu režimu gali būti aktyvinama priklausomai nuo jai užduotų sąlygų – meno kūrinyje glūdinčių įtampų. Tyrime išanalizuoti kūriniai leidžia išskirti tokių įtampų pavyzdžius: montažo specifika (neatitikimas tarp rodomo vaizdo ir pasakojimo), greitis (meditatyvumas, užtęsta nejauki įtampa spektaklio metu), neįprastas, nepatogus žiūrovo akiai vaizdas (užtęstas veido stambiu planu rodymas) ir kitokio pobūdžio įtampa (tragiškos situacijos komiškas).
4. Remiantis tyrimu, galima teigti, jog aktyvi, etiniu režimu veikianti vaizduotė nuolatos permontuoja vidinius vaizdinius, angažuoja atsivėrimą etinėje plotmėje, o sykiu įgalina pažinimą bei filosofinį mąstymą. Pateikti pavyzdžiai atskleidžia, jog reikalingas tiek kūrėjo,

ties menų kūrinį patiriančiojo sąmoningas etinis nusiteikimas, kuris leidžia intuityviai apčiuopti prievartos ribą, iki kurios galima priartėti, kad kalbėjimas apie prievartą, pats netaptų prievarta, o iššauktas mąstymas nepradėtų veikti destruktiviai.

5. Šiame tyrime per *Shoah* nereprezentuojamumo problemą atskleidžiamas reprezentacijos ir vaizduotės santykis leidžia išskirti menų kūrinio savybes, kurių veikimą galima atpažinti anapus Aušvico temai skirtų menų kūrinų lauko. Aktyvinantis vaizduotę menų kūriniai tokiu būdu įgauna ne tik estetinę ar meninę, bet ir filosofinę bei kritinę mąstymą angažuojančią plotmę, kuri būtina tematizuojant sudėtingos tematikos ir etinių nuostatų persvarstymo reikalaujančius kūrinius.



## Literatūros sąrašas

- Adorno, W. T. (1998). Education After Auschwitz (1966). Iš: *Critical Models Interventions and Catchwords* (p. 191-204). (Vertė: Pickford, H. W.). New York: Columbia University Press.
- Agamben, G. (1999). *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. (Vertė: Heller-Roazen, D.). New York: Zone Books.
- Agamben, G. (2004). *The open: Man and animal*. (Vertė: Attell, K.). Stanford: Stanford university press.
- Agamben, G. (2009). What is Contemporary. Iš: *What Is an Apparatus?* (p. 39-54). (Vertė: Kishik, D., Pedatella, S.). Stanford: Stanford University Press.
- Agamben, G. (2016). *Homo sacer: suvereni galia ir nuogas gyvenimas*. (Vertė: Jurga, S. ). Vilnius: Kitos knygos.
- Arendt, H. (2001). *Totalitarizmo ištakos*. (Vertė: Šliogeris, A.). Vilnius: Tyto alba. (Originalus leidimas 1906-1975).
- Arendt, H. (1950). Social Science Techniques and the Study of Concentration Camps. *Jewish Social Studies*, 12(1), 49–64. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/4464856>, žiūrėta: 2022-05-02.
- Ascher, A. (2011). Thinking the Unthinkable as a Form of *Dissensus*: The Case of the Witness. *Transformations Journal of Media & Culture* 19, 1-13. Prieiga per internetą: [http://www.transformationsjournal.org/wp-content/uploads/2017/01/Ascher\\_Trans19.pdf](http://www.transformationsjournal.org/wp-content/uploads/2017/01/Ascher_Trans19.pdf), žiūrėta: 2022-05-02.
- Benigni, R. (Režisierius). (1997). *Life Is Beautiful* [Filmas]. United States: Miramax.
- Chaouat, B. (2006). In the Image of Auschwitz. *Diacritics*, 36(1), 86-96. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/4621060>, žiūrėta: 2021-06-20.
- Chare, N.; Williams, D. (Eds). (2019). Introduction. Testimonies of Resistance. Iš: *Testimonies of resistance: representations of the Auschwitz-Birkenau Sonderkommando* (p. 1-12). New York; Oxford: Berghahn Books.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2. The Time-Image*. (Vertė: Tomlinson, H., Galeta, R.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (2012). *Derybos*. (Vertė: Perkauskytė, L., Milerius, N., Žukauskaitė, A.). Vilnius: Baltos lankos.

- Didi-Huberman, G. (2008). *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. (Vertė: Lillis, Sh. B.). Chicago; London: The University of Chicago Press.
- Eagleton, R. (2002). On Giorgio Agamben's Holocaust. *Paragraph*, 25(2), 52–67. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/43263685>, žiūrėta: 2022-04-22.
- Gouwens, D. J. (1982). Kierkegaard on the Ethical Imagination. *The Journal of Religious Ethics*, 10(2), 204–220. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/40017768>, žiūrėta: 2022-05-05.
- Gutauskas, M. (2021). *Žmogus ir gyvūnas: antropologinis skirtumas fenomenologinėje hermeneutinėje filosofijoje: monografija*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.
- Haskins, C. (2001). Art, Morality, and the Holocaust: The Aesthetic Riddle of Benigni's Life Is Beautiful. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59(4), 373–384. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/432290>, žiūrėta: 2022-05-05.
- Horkheimer, M.; Adorno, T. W. (2006). *Apšvietos dialektika*. (Vertė: Mikėlaitis, G.). Vilnius: Margi raštai.
- Jančiauskas, M. (Režisierius). (2019). *Glaistas* [Spektaklis]. Operomanija.
- Jarvis, J. (2014). Remnants of Muslims: Reading Agamben's Silence. *New Literary History*, 45(4), 707–728. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/24542724>, žiūrėta: 2022-04-23.
- Kant, I. (2019). Didingumo analitika. Iš: *Sprendimo galios kritika* (p. 111-231). (Vertė: Plečkaitis, R.). Vilnius: Margi raštai.
- Lanzmann, C. (Režisierius). (1985). *Shoah* [Filmas]. United States: New Yorker Films.
- Langford, B. (2019). 'We Did Something': Framing Resistance in Cinematic Depictions of the Sonderkommando. Iš: N. Chare; D. Williams (Eds), *Testimonies of resistance: representations of the Auschwitz-Birkenau Sonderkommando* (p. 287-306). New York; Oxford: Berghahn Books.
- Levinas, E. (1997). *Difficult freedom: essays on Judaism*. Hopkins, J. (Ed.) (vertė: Hand, S.). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Lyotard, J. F. (1990). *Heidegger and „the Jews“*. (Vertė: Michel, A., Roberts, M. S.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lupa, K. (Režisierius). (2021). *Austerlicas* [Spektaklis]. Jaunimo teatras.
- Milerius, N. (Sud.). (2013). *Kinas ir filosofija*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.
- Milerius, N. (2018). *Žiūrėti į žiūrintįjį: kinas ir prievarta*. Vilnius: Jonas ir Jokūbas.

- Nemes, L. (2015a). Director's note. In *Son of Saul – Press Kit*. Prieiga per internetą: [https://www.sonyclassics.com/sonofsaoul/sonofsaoul\\_presskit.pdf](https://www.sonyclassics.com/sonofsaoul/sonofsaoul_presskit.pdf), žiūrėta 2022-05-04.
- Nemes, L. (Režisierius). (2015b). *Son of Saul* [Filmas]. Sony Pictures Classics.
- Oster, S. B. (2014). Impossible Holocaust Metaphors: The *Muselmann*. *Prooftexts*, 34(3), 302–348. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.2979/prooftexts.34.3.02>, žiūrėta: 2022-04-22.
- Pollock, G. (2019). What Makes the Grey Zone Grey? Blurring Factual and Ethical Judgements of the Sonderkommando. Iš: N. Chare; D. Williams (Eds), *Testimonies of resistance: representations of the Auschwitz-Birkenau Sonderkommando* (p. 33-68). New York; Oxford: Berghahn Books.
- Rancière, J. (2006). The Distribution of the Sensible. Iš: *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (p. 7-46). (Vertė: Rockhill, G.). New York; London: Continuum.
- Rancière, J. (2007). Are Some Things Unrepresentable? Iš: *The Future of the Image* (p. 109-138). (Vertė Elliott, G.). London: Verso.
- Rancière, J. (2009). *The Emancipated Spectator*. (Vertė: Elliott, G.). London, New York: Verso.
- Sabolius, K. (2014). *Įsivaizduojamybė*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.
- Sabolius, K. (2018). Režentacijos Problema Ir Etinė Vaizduotė. „Sauliaus Sūnaus“ Atvejis. *Religion & Culture / Religija Ir Kultura*, 16/17, 144–161. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.15388/Relig.2015.10>, žiūrėta: 2022-04-22.
- Sonderkommando. (1944a). *Photo #280*. Jewish Virtual Library. Prieiga per internetą: <https://www.jewishvirtuallibrary.org/sonderkommando-photographs-from-auschwitz>.
- Sonderkommando. (1944b). *Photo #281*. Jewish Virtual Library. Prieiga per internetą: <https://www.jewishvirtuallibrary.org/sonderkommando-photographs-from-auschwitz>.
- Sonderkommando. (1944c). *Photo #282*. Jewish Virtual Library. Prieiga per internetą: <https://www.jewishvirtuallibrary.org/sonderkommando-photographs-from-auschwitz>.
- Sonderkommando. (1944d). *Photo #283*. Jewish Virtual Library. Prieiga per internetą: <https://www.jewishvirtuallibrary.org/sonderkommando-photographs-from-auschwitz>.
- Spielberg, S. (Režisierius). (1993). *Schindler's list* [Filmas]. Amblin Entertainment.
- Stiegler, B. (2011). Cinematic Consciousness. Iš: *Technics and time, 3: Cinematic Time and the Question of Malaise* (p. 35-78). (Vertė: Barker, S.). Stanford, California: Stanford University Press.

- Žižek, S. (2005). Etika anapus gėrio. Pasąmoninis įstatymas: etikos anapus gėrio link. Iš: *Viskas, ką norėjote sužinoti apie Žižeką, bet nedrįsote paklausti Lacano* (p. 143-186). (Vertė ir redagavo: Žukauskaitė, A.). Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.
- Žukauskaitė A. (2012) „Politinis įvykis kaip nereprezentuojama meno dimensija“. *Religija ir kultūra*, 110, 16-29. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.15388/Relig.2012.0.839>, žiūrėta: 2022-04-22.
- Žukauskaitė, A. (2017). László Nemeso filmas „Sauliaus sūnus“ – vaizdai nepaisant nieko, *Šiaurės Atėnai*. Prieiga per internetą: <http://www.satenai.lt/2017/08/29/laszlo-nemeso-filmas-sauliaus-sunus-vaizdai-nepaisant-nieko/>, žiūrėta: 2022-05-02.
- Wollaston, I. (2021). (Re-)visualizing the ‘heart of hell’? Representations of the Auschwitz Sonderkommando in the art of David Olère and Son of Saul (László Nemes, 2015). *Holocaust Studies*, 27(1), 131-146. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.1080/17504902.2019.1625119>, žiūrėta: 2022-05-31.
- Wortham, S. (2022). To give the differend its due: damages/distress. *Philosophy Today*, 66(2), 307-326. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.5840/philtoday202222439>, žiūrėta: 2022-05-31.