

საულის ვაჟი - ვერარტიკულირებული ტკივილის „ბარბაროსული“ გამოხატვა

თეო ხატიაშვილი

საკვანძო სიტყვები: ტოტალიტარიზმი, ბოროტების ბანალურობა, ჰოლოკოსტი, აუშვიცი, „ბარბაროსული“ ენა, ლასლო ნემეში, „საულის ვაჟი“

სტატიაში განვიხილავ ლასლო ნემეშის „საულის ვაჟს“, ადორნოსეული „ბარბაროსული წერის“ ნიმუშად, რომელშიც ქაოტური, გადღაბნილი გამოსახულებითა თუ ხმით ხერხდება ვერარტიკულირებული ტრაგედიის სახიერი გამოხატვა.

სხალი ისტორიის შესწავლასა და შეფასებაში, ალბათ, დღემდე ცენტრალურ საკითხად რჩება ის, თუ როგორ მოხდა, რომ XX საუკუნემ მიგვიყვანა მსოფლიო ომებამდე, წარმოშვა ტოტალიტარული რეჟიმები ახლებური, უსახო და ბიუროკრატიული ბოროტებით, რასაც ჰანა არენდტი ბოროტების ბანალურობას უწოდებს, თავის ყველაზე გავლენიან წიგნში „ტოტალიტარიზმის საწყისები“ (The Origins of Totalitarianism. 1951); XX საუკუნემ, რომელშიც ემანსიპაციის ცნებასა და ჰუმანიზმზე დაფუძნებულ მოდერნულობის იდეას თითქოს ყველაზე წარმტებულად უნდა შესხმოდა ხორცი.

მოდერნიზმი, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ინდუსტრიალიზაციისა და ურბანიზაციის მაღალი ხარისხი, მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესი, ლიბერალური დემოკრატია, ინდივიდუალიზმი, სეკულარიზმი, რაციონალური აზროვნება და შემეცნება, უპირისპირდება ტრადიციულ საზოგადოებებს, სადაც „დომინირებს ღირებულებები და სტრუქტურები, რომელთა ღერძია პარტიკულარიზმი, ფუნქციონალური „გადღაბნილობა“ და მემკვიდრეობით მიღებული სტატუსი“.¹

ამ დაპირისპირებაში მოდერნულობა თავის ასიმეტრიულ ბუნებასაც ავლენს, რომელიც მოიცავს არა მხოლოდ ახალ, მოდერნულსა და მის წინარე, ძველს, ტრადიციულს შორის კონფლიქტს, რომელიც

უნდა დამარცხდეს და აღმოიფხვრას, არამედ ადამიანსა და მის მიღმა არსებული სამყაროს სუბორდინაციასაც; ის ივიწყებს, რომ ადამიანის „პარალელურად „არაადამიანურობაც“ იბადება: ნივთები, ობიექტები, პირუტყვები და რა უცნაურიც არ უნდა იყოს, გადახაზული, თამაშგარეთ დარჩენილი ღმერთიც“.²

მოდერნულობა, რომელიც უძებნის, ან ცდილობს, მოუძებნოს – რაციონალური ახსნა ყოველგვარ ბუნებრივ მოვლენას, ჯერ ბუნებისგან განდევნის ღვთაებრივს, შემდეგ კი სოციალურს გაათავისუფლებს ღვთაებრივი საწყისებისგან, რაც გარკვეულწილად, ტოტალიტარულ სისტემაში მოქცეული ადამიანის „რადიკალური ბოროტების“ საფუძველი ხდება, რომელიც, არენდტის აზრით, „ამოიზრდება არა ნიჰილისტური ლოგიკიდან, რომლის მიხედვითაც, „ყველაფერი ნებადართულია“ (Alles ist erlaubt), არამედ აკოსმიური, ე. ი. სიცოცხლეგამოცლილი „იმორალისტური“ კონდიციიდან – „ყველაფერი შესაძლებელია“ (Alles ist möglich): როდესაც შეუძლებელი შესაძლებელი გახდა, გამოირკვა, რომ იგი დაუსჯელი, დაუნდობელი, შეუბრალებელი რადიკალური ბოროტების იდენტურია“.³

არენდტისეული განმარტებით, ტოტალიტარიზმი სრულიად განსხვავდება ტრადიციული, ბრუტალური მმართველობის ძველი ტირანიებისგან, რომელსაც არ გააჩნდა იდეოლოგიური ორიენტირი.

1 ზედანია, მოდერნულობა, 2010, გვ. 9-10.
2 ლატური, არასდროს ვყოფილვართ მოდერნულები, 2014, გვ. 18.
3 ბრეგვაძე, ჰანა არენდტი.

ნაცისტური და კომუნისტური რეჟიმები ეყრდნობიან პოლიტიკურ იდეოლოგიებს, რაც მათი გავრცელებისა და ლეგიტიმაციის წყარო ხდება, რითიც მართლდება მასშტაბური ტერორი საბჭოთა კავშირში – კლასობრივი მტრების მასობრივი რეპრესიებისა თუ გულაგის, ნაცისტურ გერმანიაში კი – ჰოლოკოსტის სახით.

სწორედ ამ იდეოლოგიებით იმართება ტოტალიტარიზმის არსებობისთვის აუცილებელი მასები, „ტოტალიტარული მოძრაობანიც (totalitäre Bewegungen) სწორედ იქაა შესაძლებელი, სადაც მასები არსებობენ“,⁴ რომლებიც პოლიტიკური პროცესებისადმი სრული ინდიფერენტობით ხასიათდებიან. ასეთი მასა ერთობის ყალბი გამოვლინებაა. სინამდვილეში, სრულიად ატომიზებულია, თავისი ნეიტრალურობის გამო არ შეუძლია რაიმე იდეის გარშემო გაერთიანება და თვითორგანიზება, ამიტომ ექვემდებარება ზემოდან წამოსულ მობილიზაციას.

ნაციონალ-სოციალისტებიცა და კომუნისტებიც სწორედ მოსახლეობის იმ მოცულობით მასას იმხრობენ და პოპულისტური ლოზუნგებით კვებავენ, რომელიც განზე იდგა პოლიტიკისგან.

ამიტომ, არენდტის აზრით, ტოტალიტარიზმი არა მხოლოდ და არა იმდენად ერთი ტირანის (ბელადი/ფიურერი) და მასთან დაახლოებული პოლიტიკური ელიტის მიერ ყალიბდება და ცოცხლობს, არამედ ამ უსახური მასის, რიგითი ადამიანების ტრივიალური ქმედებების ხარჯზე, რომელსაც ისინი ინერციით, ფიქრის გარეშე ახორციელებენ.

მასის დასარაზმად, რასისტურ და კლასობრივ იდეოლოგიასთან ერთად, რელიგიური პოპულიზმიც აქტიურად ერთვება (ათეისტურ საბჭოთა კავშირში ის მოდიფიცირებული სახით მოგვევლინა, როდესაც კომუნისტური მითოლოგიის „ხატწერის“ პროცესში სწორედ ქრისტიანულ იკონოგრაფიას იყენებდნენ). ნაცისტურ გერმანიაში ანტისემიტობაში, ფაქტობრივად, იდეოლოგიის რანგში გადავიდა და ჯერ კიდევ საკონცენტრაციო ბანაკებამდე დაწყებული „პოგრომები“ „ჭეშმარიტ რიტუალურ მკვლელობად“ იქცა.

„ევანგელისტი ფანატიკოსების შთამომავლები,

„გრაალის რაინდთა“ მოდელის თანახმად, სისხლის ერთობით შეფიცულებად და ელიტურ გვარდიებად გარდაისახებიან. რელიგია კი, როგორც დაწესებულება, ნაწილობრივ უშუალოდ სისტემაში ითქვიფება, ნაწილობრივ კი მასობრივი კულტურისა და მარშების ბარბეიში გადადის. ფიურერი და მისი მიმდევრები ფანატიკური რწმენით თავს იწონებენ... ოლონდაც ამ რწმენის შინაარსი დაიკარგა... გერმანელ ქრისტიანებთან სიყვარულის რელიგიიდან აღარაფერი შემორჩა, გარდა ანტისემიტობისა“⁵

ჰოლოკოსტი იქცევა XX საუკუნის ადამიანის ერთ-ერთ ყველაზე შემზარავ და მასშტაბურ გამოცდილებად, რაც, ლოგიკურია, რომ თანამედროვე ხელოვნებისა და მათ შორის, კინოს რეფლექსირების ერთ-ერთი ცენტრალური თემა გახდება.

როგორც ჰერბერტ მარკუზე თეოდორ ადორნოს გარდაცვალების შემდეგ მიცემულ ინტერვიუში⁶ აღნიშნავს, მას ახასიათებდა აზროვნების რადიკალიზმი; შესაძლოა, ადორნოს ცნობილი და ხშირად ციტირებული ფრაზაც: „აუშვიცის მერე პოემიის წერა ბარბაროსობაა“ (An Essay on Cultural Criticism and Society. 1947) – მის რადიკალიზმს მივაწეროთ. ფრაზას ხშირად თარგმნიან და იმოწმებენ შემდეგნაირად: „აუშვიცის მერე პოემიის წერა შეუძლებელია“, რაც გულისხმობს იმას, რომ არა მხოლოდ შეუძლებელი, არამედ ამორალურიცაა. თუმცა მკვლევრების დიდი ნაწილი კამათობს, რომ მასობრივ მოხმარებაში დამკვიდრებული ფრაზა ხშირად მოხმობილია კონტექსტის გაუთვალისწინებლად და განმარტავენ, თუ რა იგულისხმება ბარბაროსობაში.

ადორნოს თქმით, კულტურის კრიტიკოსი უკმაყოფილოა ცივილიზაციით და აქ უნდა ვეძებოთ კულტურის მიმართ მისი კრიტიკის მიზეზები: „კულტურის კრიტიკა უპირისპირდება კულტურისა და ბარბაროსობის დიალექტიკის ბოლო ეტაპს: აუშვიცის შემდეგ ლექსის წერა ბარბაროსობაა და ეს ასევე არღვევს იმ ცოდნას, რომელიც გამოხატავს, თუ რატომ გახდა დღეს პოემიის წერა შეუძლებელი“.⁷

ენტონი როულენდის ვარაუდით, სიტყვა „ბარბაროსობის“ ეტიმოლოგიიდან და კონვენციური

4 იქვე.

5 ადორნო, ჰორკჰაიმერი, განმანათლებლობის დიალექტიკა, 2012, გვ. 256.

6 Marcuse Herbert: Reflexion zu. 2005.

7 Rowland, Re-reading “Impossibility” and “Barbarism”. გვ. 2.

მნიშვნელობიდან გამომდინარე, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ასეთი ლექსი არის „შეუზღუდავი, უკულტურო ან უხეში განსახილველ თემაში, მაგრამ დარწმუნებული ვარ, ადორნო ცდილობდა, აღეწერა პოემის ახალი ფორმა, რომელიც სტილისტურად და თემატურად არის მოუქნელი/უხერხული“.⁸

ანუ საუბარია არა იმაზე, რომ ჰოლოკოსტის რეპრეზენტირება შეუძლებელია ან შესაძლებელია მხოლოდ ლინგვისტური სიჩუმით, ანდაც უბრალოდ ამორალურია, არამედ შესაძლებელია მხოლოდ და სწორედ ამ უხეში, შემაწუხებელი, უხერხულობის შემქმნელი ენით.

ამგვარი ინტერპრეტაცია ადვილად იხსნება სიტყვის ეტიმოლოგიით: ძველ ბერძულად βάρβαρος ნიშნავდა არა ბერძენს, არა ბერძულად მოლაპარაკე ადამიანს. ამ კონტექსტში „ბარბაროსული პოეზია“ სწორედ „ლინგვისტური „სხვის“ წარმოქმნაზე მიუთითებს. თუ ბარბაროსობის კრისტევისეულ განსაზღვრებას („სხვა ჩვენშია“/Strangers to Ourselves) მივყვებით – რაც თავიდან არასწორად არტიკულირებული, გაუგებარი ლულულის აღმნიშვნელი იყო (bla-bla/barra-bara) და შესაბამისად, არა მხოლოდ არა ბერძენ „უცხო ტომელს“, არამედ მკვიდრ ბერძენსაც მიემართებოდა, რომელიც უცნაური, არასტანდარტული ბერძნულით მეტყველებდა – ადორნოს განაცხადში „პოსტ აუშვიცის ესთეტიკა არის რაღაც „უცხო“ და „არასტანდარტული“... პოსტაუშვიცის ბუტბუტი შეიძლება გახდეს ჰოლოკოსტის კლასიკური ტექსტი“.⁹

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ უნგრელი რეჟისორის, ლასლო ნემეშის „საულის ვაჟი“ (2015) სწორედ „ბარბაროსული“ კინოენით აჩვენებს საკონცენტრაციო ბანაკების ნამდვილ ჯოჯოხეთს. ზონდერკომანდოს ყოფილი წევრის ავტობიოგრაფიული წიგნის „ხმები ფერფლიდან“ მიხედვით გადაღებული ფილმის ცენტრში საულ აუსლენდერია (გერმ. „უცხოელი/უცხოშიწელი“) მოქცეული. ზონდერკომანდო ბანაკებში ძლიერი და ჯანმრთელი ტყვეებისგან შექმნილი ჯგუფია, რომელსაც შავ მუშებად იყენებდნენ ნაცისტები. მათ უნდა მოემზადებინათ საკონცენტრაციო ბანაკში ჩაყვანილი ებრაელები გაზის კამერაში შეყ-

ვანამდე, შეეკრიბათ და დაეხარისხებინათ მათი ნივთები, ცალკე გადაედოთ ფული და ძვირფასეულობა, დანარჩენი კი გადაეყარათ და დაეწვათ, გაეტანათ გვამები და გაესუფთავებინათ სისხლისგან დასვრილი კამერა, შემდეგ ეს გვამები კრემატორიუმში შეეყარათ, გამოეხვეტათ ფერფლი და შემდეგ წყალში გადაეყარათ. სამუშაო მძიმე და უსასრულო იყო.

ეს რუტინა ფილმში დაძაბული, შეუნელებელი ტემპით აისახება, რომელიც არ გაძლევს ამოსუნთქვის საშუალებას და სულის შეხუთვისა თუ თავბრუსხვევის შეგრძნებასა და ფიზიკურად შესაგრძნობ დისკომფორტს გიჩენს.

ფილმი იწყება ტყისპირა პეიზაჟის კადრით, რომელშიც ფოკუსი მორღვეულია და გამოსახულება გადაბნობილი. ასეთი ფონი მიჰყვება მთელი ფილმის განმავლობაში საულის საქმიანობას, სადაც სილუეტებად ვხედავთ, როგორ სცემენ ადამიანებს, ხდიან ტანსაცმელს და მიერეკებიან კამერაში. ეს სილუეტები პერიოდულად გვიან ბაროკალური მხატვრობისთვის დამახასიათებელ, ერთმანეთში გადახლართული, შიშველი სხეულების ექსპრესიულ კომპოზიციებს ემსგავსებიან, სადაც ისინი არა სიცოცხლის, ადამიანის სიჯანსაღისა და ჰარმონიულობის რენესანსულ აღქმას გამოხატავენ, არამედ ტკივილს, ტანჯვას, სამყაროს დასასრულს.

„მთავარი“ მოქმედება, როგორც წესი, უკან, კადრის სიღრმეში, ამ გადაბნობილ ფონზე მიმდინარეობს, რის ყურებასაც მიჩვეული ვართ ჰოლოკოსტის შესახებ გადაღებულ ფილმებში. ნემეშს არ სურს, სასტიკი ისტორიების ჩვენებით იმოქმედოს მაყურებელზე. პირიქით, ძალიან „საქმიანი“ და ცივიც კია.

მისი თქმით, „ჩვენ გამოვიყენეთ თავშეკავებელი სტრატეგია იმისთვის, რომ ძალიან ცოტა გვეთქვა. როცა შეზღუდული არ ხარ, კინოს შეუძლია გადაჭარბებულობამდე და სანახაობამდე მიგიყვანოს“.

სანახაობრიობისგან მაქსიმალურად დაკლილია თითოეული კადრი, რომელთა ფოკუსში მხოლოდ საულია მოქცეული, ახლო ან საშუალო ხედით. კამერა არ სცილდება, ხან სახეზე „მიშტერებული“, ხან ზურგიდან „მოთვალთვალე“, ნერვული მოძრაობით, შემაწუხებლად, თითქოს ჩვენ, მაყურებელს აგვეკიდა

⁸ იქვე.

⁹ Rowland, Re-reading “Impossibility” and “Barbarism”. გვ. 2.

ეს დაჟინებული მხერა (ოპერტორი მათიას ერდელი). სწორედ ფორმა მოქმედებს ასე ამაფორიაქებლად, ისევე როგორც ქაოტური ხმა.

ლასლო ნემეში აუშვიცის კომპარებს ისე გიჩვენებს, რომ ბოლომდე არც განახებს მათ. დაძაბული მხერა ცდილობს, ამოიცნოს, რა ხდება იქ, უკან. ზოგჯერ ფრაგმენტული სილუეტებით, ზოგჯერ სისხლის-გამყინავი ხმებით გიყვება ამბავს. გიყვება ისე, რომ ბოლომდე არაფერს ამბობს. წყვეტილად. გადღაბნილ გამოსახულებასთან ერთად გაბმული, მოზუზუნე არადიეგეტური ხმები კიდევ უფრო ამაფორიაქებელ და შემზარავ ფონს ქმნიან – იქნება ეს ტყვეებისთვის ცინიკური მითითებები, სროლა თუ გაზის კამერიდან გამოსული შემაძრწუნებელი კივილი და მოთქმა-გოდება.

ფილმის საუნდზე 5 თვე მუშობდნენ, 8 ენაზე მოსაუბრე ადამიანების ხმები გადაღების დროსვეა ჩაწერილი. ხმის ოპერატორ ტომასშანის თქმით, მას სურდა შეექმნა „ერთგვარი აკუსტიკური კონტრაპუნქტი გამოსახულებასთან ინტენსიურ კავშირში“.

საით-ენდ-საუნდის ყოფილი რედაქტორი, ნიკჯემისი ფილმს არა მხოლოდ ჰოლივუდური სანახაობრივი გრანდიოზულობის, არამედ ზოგადად ჰოლოკოსტის კონვენციური ნარატივისგან სრულიად განცალკევებულ ფორმად მიიჩნევს: „...ნემეში მთელი ძალით ცდილობს – იმდენად, რომ ქორეოგრაფიულად დამუშავებული დიდი, ეპიკური სცენები უზარმაზარი ბრბოთი, მანქანებით, კოსტიუმებით, გაზის ღუმელებით, დაწვითა და ყველა სახის სისასტიკით მხოლოდ კადრის განაპირას ხდება – თავიდან აიცილოს ის, რასაც ჰოლოკოსტის პორნოგრაფია შეიძლება ვუწოდოთ. ფილმები, რომლებიც ნუგეშს ეძებენ მსხვერპლშეწირვის იკონოგრაფიასა და საკონცენტრაციო ბანაკის ანტიგლამურულ ტურიზმში“.¹⁰

აქ არც გადარჩენის იმედია (როგორც უმეტესად მთავრდება ხოლმე ფილმები ჰოლოკოსტზე, რაც უნდა შემზრავ ისტორიას გაჩვენებდეს, რადგან ნემეშის თქმით: „ეს ტყუილია, გადარჩენა გამორიცხული იყო“¹¹) და არც ზონდერკომანდოების დადანაშაულება ფაშისტებთან კოლაბორაციის გამო.

საული თავად არის მსხვერპლი – შეშინებული,

ზომბად ქცეული ადამიანი, რომელსაც მუკლუგუნებისა და უფროსების უხეში შეძახილების თანხლებით უწევს ბანაკში არსებობა, რის საფასურადაც შემზარავი სამუშაოს შესრულებას აიძულებენ. მას წამითაც არ აქვს შესვენების დრო; მექანიკურ მოძრაობაშია გადართული, რომ არ იფიქროს, რას აკეთებს. ის თითქოს „ფართოდ ხუჭავს თვალებს“ (გადღაბნილი გამოსახულება, რომელიც მკაფიოდ არ ჩანს), ყურებს იხშობს (ხმები, რომლებიც მკაფიოდ და გადაბმულად არ ისმის) – რომ ვერ დაინახოს, არ გაიგოს. თუმცა გაზის კამერიდან გამოყვანილი ბავში, რომელიც ვერ კიდევ სუნთქავს, მაგრამ, რომელსაც ექიმი, პროფესიონალური სიმშვიდით, მის თვალწინ გაგუდავს, საულის მოჩვენებით ინდიფერენტიზმს ანგრევს და მთელი მისი მექანიკური მოძრაობა ამჯერად მიემართება იქითკენ, რომ ბავშვის გვამი კრემატორიუმში დაწვას გადაარჩინოს – ყველაფრის ფასად, წესების ზუსტი დაცვით დაკრძალოს და კადიშიც წაუკითხოს. სწორედ ამ ეპიზოდში, როდესაც საული, აუტოფსიის ჩასატარებლად სამედიცინო ოთახში დასვენებული ბიჭის გვამთან განმარტოვდება, ერთადერთხელ, ცოტა ხნით „შეშდება“ კამერა და დუმდებიან შემაწუხებელი ქაოტური ხმები.

საული აცხადებს, რომ ბიჭი მისი შვილია. ბოლომდე ცხადი არც არის, მართლაც შვილია, რომელიც წლებია არ უნახავს, თუ იგონებს იმისთვის, რომ ერთმანეთისადმი უნდობლად განწყობილ „ზონდერკომანდოებში“ სენტიმენტი გააღვიძოს, რათა მისცენ ბიჭის დამარხვის საშუალება. თუ გაუგონარი სისასტიკისგან ფსიქიკურად შერყეული იგონებს შვილის ისტორიას? ამას არსებითი მნიშვნელობა არ აქვს. ნემეშს ნაკლებად აინტერესებს თხრობითი დეტალები. საულის წინაისტორიაც ისეა „წადღაბნილი“, როგორც ფონად მიმდინარე ამბები.

სიუჟეტის გამჭოლი ღერძი 1944 წელს, აუშვიცში მომხდარი აჯანყებისთვის მზადების ისტორიაა, რომელშიც ჩართული საული ქალთა კოლონიაში მოკავშირეს ხვდება რაღაცის გადასაცემად. წამიერი შეყოვნება და ნაწყვეტ-ნაწყვეტი ფრაზები გვაფიქრებინებს, რომ ქალი მისი ცოლია. თუმცა „ამბავი“ აქაც წყდება. მას შეუძლებელია ჰქონდეს გაგრძელება ან

10 Rowland, დასახელებული ნაშრომი.

11 Pfefferman Naomi, “Son of Saul”. 1997.

თუნდაც წინასწორია, რადგან საულის, აუშვიცის სხვა ტყვეების მსგავსად, იდენტობა, ბიოგრაფია დაკარგული აქვს. ის სრულიად დეპერსონალიზებულია, რომლის არსებობაც ნომრებშია ასახული (ტყვეების სამუშაო კოსტიუმსაც ხომ წითლად გადახაზული X აწერია). მაგრამ „ყველაზე შავბნელ საათებშიც კი, შესაძლოა, ჩვენში გაისმას ხმა, რომელიც გაგვახსენებს, რომ ადამიანები ვართ“¹² – განაცხადა ნემეშმა საუკეთესო უცხოენოვანი ფილმისთვის „ოსკარით“ დაჯილდოებაზე.

ეს დეჰუმანიზებული ადამიანები, „როგორც მსხვერპლები და როგორც გმირები (როგორც ყოფილი ზონდერკომანდო ფილიპ მიულერი იტყვის), გახდებიან წმინდა ბრძანების შემსრულებლები და მათი [არსებობის] მოწმეები, ვინც სასიკვდილოდ მიჰყავდათ“,¹³ მაშინ, როდესაც ომის შემდეგ, ნაცისტებმა უამრავი დოკუმენტი გაანადგურეს, რათა წაეშალათ საკონცენტრაციო ბანაკებისა და შემზარავი დანაშაულის ნაკვალევი, ზონდერკომანდოების „მოწმობა“, მათი მოგონებები გახდა ამ დანაშაულის შესახებ მნიშვნელოვანი დოკუმენტი (რასაც ასევე შემზარავი შთამბეჭდაობით გამოიყენებს კლოდ ლანცმანი დოკუმენტურ ფილმში „შოა“), რამაც შეუძლებელი გახადა მახსოვრობის წაშლა.

დოკუმენტის, მათიანის ფაქტურას ქმნის ფილმის მონოქრომულობაც, ძველი, დაღაქული და გაყვითლებული ფოტოების მქრქალ ტონალობას რომ ინარჩუნებს ფილმის განმავლობაში. მხოლოდ ფინალში იცვლება ეს გაცრეცილი ფერი ტყის სიმწვანით, რომელსაც ბანაკიდან გაქცეული ტყვეები საულთან ერთად თავს შეაფარებენ. აქ ცდილობს საული ბიჭის

დამარხვასაც – ამწვანებულ ტყეში, მხოლოდ ჩიტების ჭიკჭიკი რომ არღვევს სიჩუმეს. თუმცა ამ დროებით ჰარმონიულობაში თანდათან ისევ იჭრება ჯოჯობეთური ხმები ტყვეებზე დაგეშილი ძაღლებისა, რომელიც კანანადით სრულდება. დახვრეტამდე საული ხედავს ბიჭს – ის ადგილობრივი ბიჭია, რომელიც შემთხვევით გადააწყდა გაქცეულებს. თუმცა ამ შემთხვევაშიც არ ხარ დარწმუნებული – ეს რეალური ბავშვია თუ „შვილის“ აგონიისწინა გამოცხადება, რომლის გვამიც მდინარის გადმოცურვისას წყალმა მოსტაცა? მდინარეც ხომ მითოლოგიურ სტიქსის ასოციაციებს აღძრავს, რომელიც მიღმურ – მწვანე, მშვიდ სამყაროში გადაიყვანს გაქცეულ ტყვეებს.

მთელი ფინალური ეპიზოდი ერთი დიდი მირაჟია, რადგან, როგორც უკვე აღვნიშნე, აქ „გადარჩენა გამორიცხებული იყო“. ხასხასა ჰაერით გაჯერებული პეიზაჟის არსებობაც შეუძლებელია ცივი, ნესტიანი, სისხლის სუნით გაჟღენთილი ბანაკის სიახლოვეს ან თუნდაც მოშორებით. ლასლო ნემეში ქმნის ტოტალური განადგურების, აბსოლუტური დესტრუქციულობის სურათს, სადაც ყველაფერი ქაოსშია გავიწეული; სისტემა, რომელიც თითქოს მკაცრ წესრიგზე და გეომეტრიული სიზუსტით აწყობილ იერარქიაზე იყო აგებული, რომელიც ბრიგადებად, ჯგუფებად, მათ ზედამხედველებად და ა.შ. იყო დაყოფილი და სტრუქტურირებული, სადაც ყველას თავისი ფუნქცია ჰქონდა, სინამდვილეში ქაოსის „შემოქმედი“ და ქაოსურია. ნემეში ამ დესტრუქციული, „ბარბაროსული“ ენით, „ჰოლოკოსტის ბუტბუტით“ ახერხებს ყველზე უფრო ვერ თუ ძნელად არტიკულირებული ტკივილისა და ტრაგედიის სახიერ გამოხატვას.

12 James, Son of Saul. 2015.

13 Brody Richard, Son of Saul. 2015.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- აღორნო თ. ჰორკჰაიმერი მ., განმანათლებლობის დიალექტიკა. ფილოსოფიური ფრაგმენტები, თბილისი, 2012.
- ბრეგვაძე კ., ჰანა არენდტის ტოტალიტარიზმის თეორია, 2020.
<https://semioticsjournal.wordpress.com/2020/05/14/>
- ზედანია გ. (რედ.), მოდერნულობის ისტორია და თეორია, თბილისი, 2010.
- ლატური ბ., არასდროს ვყოფილვართ მოდერნულები. სიმეტრიული ანთროპოლოგიის მცდელობა, თბილისი, 2014
- Brody Richard, Son of Saul and the Ungraspable Horrors of Auschwitz, 2015, The New Yorker - <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/son-of-saul-and-the-ungraspable-horrors-of-auschwitz>
- James Nick, Son of Saul – first look, 2015, Sight & Sound - <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/cannes-2015-son-saul>
- Kohn Eric, Terrifying “Son of Saul” is Unlike Any Other Holocaust Thriller You’ve Seen Before, 2015, IndieWire - <https://www.indiewire.com/2015/05/cannes-review-terrifying-son-of-saul-is-unlike-any-other-holocaust-thriller-youve-seen-before-62009/>
- Marcuse Herbert: Reflexion zu Theodor W. Adorno - Aus einem Gespräch mit Michaela Seiffe, 2005 -<https://www.marcuse.org/herbert/people/adorno/71herbadorno.htm>
- Pfefferman Naomi, “Son of Saul”: A Holocaust film through a different lens, 2015 -<https://jewishjournal.com/culture/arts/179034/son-of-saul-a-holocaust-film-through-a-different-lens/>
- Rowland Antony, Re-reading “Impossibility” and “Barbarism”, Vol. 9, No. 1. 1997, Critical Survey - https://www.jstor.org/stable/41556053?read-now=1&refreqid=excelsior%3Afc24c8e0c45afed5835e0073dde14eb6&seq=1#page_scan_tab_contents

“SON OF SAUL”: “BARBARIC” EXPRESSION OF NON-ARTICULATED PAIN

Teo Khatishvili

Keywords: *totalitarianism, banality of evil, Holocaust, Auschwitz, “barbaric” language, László Nemes, “Son of Saul.”*

In the article, I consider that László Nemes’s “Son of Saul” is an example of Adorno’s “barbaric writing” in which a non-articulated tragedy is artistically expressed by means of chaotic, blurred images or sounds.

The central issue in studying and evaluating modern history might be the ways of the 20th leading us to world wars, as well as the emergence of totalitarian regimes with new, ugly and bureaucratic evils, which Hannah Arendt calls the banality of evil in her most influential book, “The Origins of Totalitarianism,” 1951; in the 20th century, the idea of modernity, based on the concept of emancipation and humanism, seemed to be most successfully embodied in the flesh. Modernism, characterized by a high degree of industrialization and urbanization, scientific and technological progress, liberal democracy, individualism, secularism, rational thinking and cognition, contrasts with traditional societies, where “values and structures are dominated” whose axis is particularism, functional “blurring” and inherited status.”¹

In this controversy, modernity also reveals its asymmetric nature, including not only the conflict between the new, the modern and its preceding old, traditional, which must be defeated and eliminated, but also the subordination of man and the world beyond him; it forgets that along with man, “inhumanity” is also born: things, objects, animals, and, strangely enough, a crossed-out, out-of-play God.² While seeking or trying to seek a rational explanation of every natural phenomena, modernity first expels the divine from nature, and then liberates society from divine origins, which in part becomes the basis for the “radical evil” of man in the

totalitarian system, which, according to Arendt, “grows not from the nihilistic logic according to which everything is permissible (Alles ist erlaubt), but from a cosmic, so-called lifeless “immoral” condition: “Everything is possible” (Alles ist möglich): “When the impossible became possible, it became clear that it was identical with the unpunished, ruthless, unforgivable radical evil”.

³

According to Arendt, totalitarianism is completely different from the old tyrannies of traditional, brutal rule, which had no ideological orientation. The Nazi and Communist regimes relied on political ideologies, the source of their spread and legitimacy, thus justifying large-scale terror in the form of mass repression of class enemies in the Soviet Union or the Gulag, and in Nazi Germany, the Holocaust. It is these ideologies that govern masses necessary for the existence of totalitarianism (and “totalitarian movements (totalitäre Bewegungen) are possible where the masses exist”⁴), characterized by complete indifference to political processes. This mass is a false manifestation of unity. In reality, it is completely atomized, due to its neutrality, it cannot unite and self-organize around any idea, so it submits to mobilization from above. Both the National Socialists and the Communists favored the masses of the population and fed them with populist slogans that stood aside from politics. According to Arendt, therefore, totalitarianism is formed and lives not only and not so

1 Zedania, *Modernism*, 2010, p. 2010, p. 9-10.

2 Laturi, *Never Have we Been Modern*, 2014, p. 18.

3 Bregvadze, Hannah Arendt.

4 *Ibid.*

much by one tyrant (leader/Führer) and the political elite close to him, but at the expense of trivial actions of this poor mass, ordinary people, which they carry out with inertia, without thinking.

Along with racist and class ideology, religious populism was also actively involved in intimidating masses (in the atheistic Soviet Union, it appeared in a modified form, when Christian iconography was used in the process of “iconography” of communist mythology). In Nazi Germany, anti-Semitism would, in fact, become an ideology, and pogroms beginning even before concentration camps would become “genuine ritual murder.” “The descendants of evangelical fanatics, according to the model of the Grail Knights, were transformed into sworn and elite guards. Religion, as an institution, was partly mixed directly into the system, and partly moved into the celebration of mass culture and marches. The Führer and his followers boast of their fanatical beliefs... but the content of that belief has been lost.... “For German Christians, there is nothing left of the religion of love except anti-Semitism.”⁵

The Holocaust is becoming one of the most terrifying and far-reaching experiences of 20th-century man, which, logically, will become one of the central themes of contemporary art, including the reflection of cinema. As Herbert Marcuse points out in an interview⁶ given after Theodore Adorno’s death, he was characterized by a radicalism of thought; Perhaps Adorno’s famous and often quoted phrase: “Writing poetry after Auschwitz is barbaric” (An Essay on Cultural Criticism and Society, 1947) can be attributed to his radicalism. The phrase is often translated and quoted as follows: “It is impossible to write poetry after Auschwitz,” which means that it is not only impossible, but also immoral. However, a large proportion of scholars argue that the phrase established in mass consumption is often uttered without regard to context and explained what is meant by barbarism. According to Adorno, the cultural critic is dissatisfied with civilization and we should look for reasons for his criticism of culture: “Cultural criticism finds itself

faced with the final stage of the dialectic of culture and barbarism: to write poetry after Auschwitz is barbaric. And this corrodes even the knowledge of why it has become impossible to write poetry today.”⁷

According to Anthony Rowland, from the etymology and conventional meaning of the word “barbarism,” one might think that such a poem is “unrestrained, uncultured or rough in subject matter, but I believe Adorno is attempting to describe a new form of poetry which is stylistically and thematically awkward,”⁸ that is, we are not talking about the fact that the Holocaust cannot be represented, or that it is possible only through linguistic silence, or that it is simply immoral, but only through this rude, disturbing, inconvenient language.

Such an interpretation is easily explained by the etymology of the word: in ancient Greek βάρβαρος means a non-Greek, a non-Greek-speaking person. In this context, “barbaric poetry” refers to the emergence of a “linguistic other.” If we follow Kristeva’s definition of barbarism (“Strangers to Ourselves”)—which was originally a mispronounced, misunderstood mumbling (bla-bla/bara-bara), and therefore applied not only to the non-Greek “foreign tribe” but also to the native Greeks who spoke in strange, non-standard Greek—Adorno’s statement “post-Auschwitz aesthetics are somehow ‘foreign’ and ‘non-standard’... the post-Auschwitz mumbling may become the classic Holocaust texts of late twentieth-century culture.”⁹

Boldly speaking, Hungarian director László Nemes ‘s “Son of Saul” (2015) shows the real hell of concentration camps in the “barbarian” language of the cinema. In the center of the film, based on the autobiographical book “Sounds of Ashes,” there is a former member of Sonderkommando, Saul Auslander (alien/stranger in German). Sonderkommando is a group made up of strong and healthy captives who were used as manual labors by the Nazis. They had to prepare the Jews in the concentration camp before putting them in the gas chamber, assembling and sorting their belongings, putting the money and valuables separately, throwing

5 Adorno, Horkheimer, Dialectic of Enlightenment 2012, p.256.

6 <https://www.marcuse.org/herbert/people/adorno/71herbadorno.htm>

7 Rowland, Re-reading “Impossibility” and “Barbarism”. p. 58 https://www.jstor.org/stable/41556053?read-now=1&read-freqid=excelsior%3Afc24c8e0c45afed5835e0073dde14eb6&seq=2#page_scan_tab_contents

8 Ibid, p. 58.

9 Ibid, p. 60

the rest and burning them, removing the corpses and cleaning a blood-stained camera, then throwing them into the water. The work was hard and endless.

This routine is reflected in the film at a tense, uninterrupted pace, which does not allow you to breathe and makes you feel suffocated or dizzy, and you feel physical discomfort.

The film begins with a shot of forest edge landscape in which the focus is distorted and the image is blurred. Such background follows Saul's activities throughout the film, where we see silhouettes of people being beaten, dressed, and chased into a camera. These silhouettes periodically resemble the expressive compositions of intertwined, naked bodies characteristic of late Baroque painting, where they express not a renaissance perception of life, human health, and harmony, but pain, suffering, the end of the world. The "main" action usually takes place in the back, in the depths of the frame, against this blurred background, which we are accustomed to watching in films about the Holocaust. Nemes does not want to impress the viewer by telling cruel stories. On the contrary, he is very "businesslike" and even cold. He said: "We used a restrained strategy to say very little. When you are not limited, cinema can lead you to exaggeration and spectacle." Each shot is as empty of spectacle as possible, where focus is only on Saul, with a close or medium shot. He does not go beyond the camera, it sometimes stares at his face and sometimes "watches" from behind, with a nervous movement, annoyingly, as if we the viewers were staring at him intently (cameraman Mátyás Erdély). It is this form that acts so shockingly, as the chaotic sound. László Nemes presents Auschwitz's nightmares in a way that he never shows them completely. A tense gaze tries to recognize what is going on there, in the back, sometimes with fragmentary silhouettes, sometimes with blood-curdling voices telling you the story, telling you so that it does not tell us up to the end. But intermittently. Uninterrupted, buzzing, non-diegetic sounds, along with the blurred images, create an even more shocking and terrifying background, be it cynical instructions for the captives, shootings or the shocking screams and moans coming from the gas chamber. They worked on the soundtrack of the film for 5 months, the voices of people speaking 8

languages were recorded during the filming. According to sound operator, Tomasz Zan, he wanted to create "a kind of acoustic counterpoint to the intense connection with the image."

Nick James, former editor of *The Sight & Sound*, sees the film as not only a form of Hollywood spectacular grandeur, but also completely separate from the conventional narrative of the Holocaust in general: "... Nemes goes out of his way—to the extent of having big choreographed epic scenes of huge crowds, vehicles, costumes, gas ovens, burnings and all sorts of vileness going on only at the edges of the frame—to avoid what we might call holocaust porn, those films that seek solace in the iconography of sacrifice and in the anti-glamour of concentration-camp tourism".¹⁰

There is no hope of survival either, as is the end of most Holocaust films, however disgusting a story it might show, because, as Nemes said, "it's a lie, survival was out of the question," or blaming the Sonderkommando for collaborating with fascists. Saul himself is a victim, a frightened, zombie-like man who is forced to stay in a camp accompanied by the grunts and shouts of his superiors, for which he is forced to do a horrible job. He does not have a single second break, he is switched to mechanical movement, so as not to think about what he is doing. He seems to "close his eyes wide" (a blurred image that is not clearly visible), he closes his ears (sounds that are not clearly and coherently connected) so that he cannot see or understand. However, the child taken out of the gas chamber—still breathing, coldly strangles by doctor with a professional calmness—destroys his seeming indifference and the rest of his mechanical movements this time go to save the child's corpse from burning in the crematorium, at all cost to bury him following all the rules and to read Kaddish too. It is in this episode that Saul is alone with the corpse of a little boy resting in a medical room for an autopsy, that the camera once "freezes" for a while and the annoying chaotic sounds are silenced.

Saul says the boy is his son. It is not clear at the end, if he is really his child he has not seen for years or he makes it up to arouse sentiments in "Sonderkommandos" who do not trust each other, in order to allow the boy to be buried. Or does he, mentally shaken by unheard

¹⁰ Rowland, op. cit.

cruelty, invents the child's story? However, this is not essential in the film. Nemes is less interested in narrative details. Saul's prehistory is as "blurred" as the current news at the background. The film's piercing axis is the story of preparations for the 1944 Auschwitz uprising, in which Saul meets an ally in a women's colony to deliver something. Moments of latency and fragmentary phrases make us think that this woman is his wife. However, the "story" is interrupted here as well, it is impossible to have a sequel or even a prehistory, so has Saul's identity, like other Auschwitz captives, been lost. He is completely depersonalized; his existence is reflected in the numbers (the work suit of the captives is also written in red crossed out X). But "even in the darkest hours, there might be a voice within us that allows us to remain human,"¹¹ Nemes said at the Oscar Academy Awards for Best Foreign Language Film. These dehumanized people, "as victims and as heroes, who (as one former Sonderkommando, Filip Müller, says) were given the sacred order to bear witness by those who were being ushered to their death."¹² If after the end of the war, Nazis destroyed numerous documents to erase the traces of concentration camps and horrific crimes, the "testimony" of Sonderkommandos, their memories became an important document of this crime (which is also used horribly impressively in the documentary "Shoah" by Claude Lanzmann, which made it impossible to dissipate the memory).

The texture of the document, the chronicle, is also created by the monochrome of the film, that retains

the matte tones of old, stained and yellowed photos throughout the film. Only in the finale does this faded color change to the green of the forest, where the captives find shelter after fleeing from the camp with Saul. Here Saul tries to bury the boy too, in a green forest, where only the chirping of birds breaks the silence. However, in this temporary harmony, the hellish sounds of trained dogs pierce that are ended with cannonade. Before being shot, Saul sees a boy—he is a local boy who accidentally runs into the fugitives. However, even in this case, you are not sure—is this a real child or a pre-agony revelation of the "son" whose corpse water took while crossing the river? The river also evokes associations with mythological elements, which take the escaped captives into the green, peaceful world beyond.

The whole final episode is one big mirage because, as I mentioned, "survival was out of the question" here. The presence of the landscape saturated with fresh air is also impossible near or even away from a cold, damp, blood-smelling camp. László Nemes creates a picture of total destruction, of absolute destructiveness, where everything is shrouded in chaos; the system built on a seemingly strict order and hierarchy and with geometric precision, with brigades, groups, their supervisors, and so on, which was divided and structured, where everyone had their function, in fact, is the "creator" of chaos and is chaotic. With this destructive, "barbaric" language, with the "murmur of the Holocaust," Nemes, manages to express the most—if not the hardest—articulated pain and tragedy.

11 Pfefferman Naomi, "Son of Saul". 1997

12 Brody Richard, Son of Saul. 2015

REFERENCES:

- T. Adorno, M. Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment, Philosophical Fragments*, Tbilisi, 2012,
- K. Bregvadze, Hannah Arendt's the Theory of Totalitarianism. 2020. <https://semioticsjournal.wordpress.com/2020/05/14/%E1%83%99%E1%83%9D%E1%83%9C%E1%83%A1%E1%83%A2%E1%83%90%E1%83%9C%E1%83%A2%E1%83%98%E1%83%9C%E1%83%94-%E1%83%91%E1%83%A0%E1%83%94%E1%83%92%E1%83%90%E1%83%AB%E1%83%94-%E1%83%B0%E1%83%90%E1%83%9C/>
- Zedania G. (Ed.), *History and Theory of Modernity*, Tbilisi, 2010
- Laturi B., *Never Have We Been Modern. An attempt in symmetrical anthropology*, Tbilisi, 2014
- Brody Richard, *Son of Saul and the Ungraspable Horrors of Auschwitz*, 2015, *The New Yorker* - <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/son-of-saul-and-the-ungraspable-horrors-of-auschwitz>
- James Nick, *Son of Saul – first look*, 2015, *Sight & Sound* - <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/cannes-2015-son-saul>
- 7. Kohn Eric, *Terrifying “Son of Saul” is Unlike Any Other Holocaust Thriller You’ve Seen Before*, 2015, *IndieWire* - <https://www.indiewire.com/2015/05/cannes-review-terrifying-son-of-saul-is-unlike-any-other-holocaust-thriller-youve-seen-before-62009/>
- 8. Marcuse Herbert: *Reflexion zu Theodor W. Adorno - Aus einem Gespräch mit Michaela Seiffe*, 2005 -<https://www.marcuse.org/herbert/people/adorno/71herbadorno.htm>
- 9. Pfefferman Naomi, *“Son of Saul”: A Holocaust film through a different lens*, 2015 -<https://jewishjournal.com/culture/arts/179034/son-of-saul-a-holocaust-film-through-a-different-lens/>
- 10. Rowland Antony, *Re-reading “Impossibility” and “Barbarism”*, Vol. 9, No. 1. 1997, *Critical Survey* - https://www.jstor.org/stable/41556053?read-now=1&refreqid=excelsior%3Afc24c8e0c45afed5835e0073dde14eb6&seq=1#page_scan_tab_contents