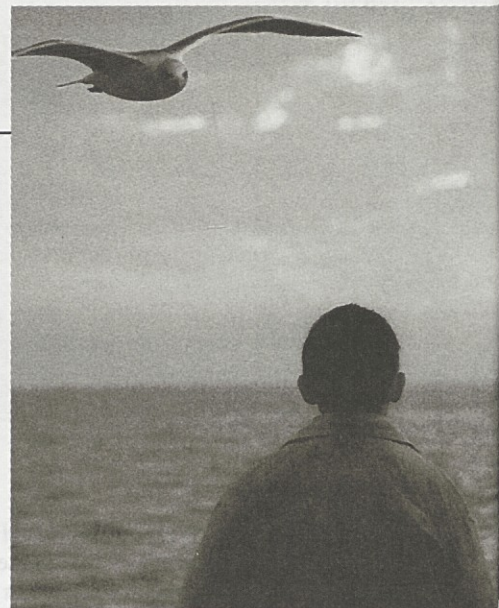


VRNITEV OČETNJAVE:



Oče in sin



Pot v Koktebel

Zadnje desetletje razvoja filmske umetnosti v Rusiji, ki je nasledilo obdobje glasnosti in perestrojke kot ključni čas lomljenja okovov preteklosti, priča, da so ustvarjalne energije filmarjev kulminirale v trdno odločenost, da rusko kinematografijo vrnejo na pota stare slave.¹ Ruski film po letu 1994 je očitno dobro unovčil zagonsko energijo prevratnih osemdesetih let, saj se v najambicioznejših filmskih podvigih njegove celovečerne igrane produkcije soočamo s širokim spektrom izvirnih ustvarjalnih prijemov, intrigantnih tematskih zasnov in vznemirljivih avtorskih poetik. Poleg opaznih in pogosto uspešnih poskusov revitalizacije žanrskega filma, zlasti komedije in vojnega filma, ki se neredko ponša tudi z odločnim proti-vojnim nabojem – npr. v delih *Musliman* (Muslimanin, 1995, Vladimir Kotinenko), *Ujetnik Kavkaza* (Kavkazskij plennik, 1996, Sergei Bodrov), *Kontrolna točka* (Blokpost, 1998, Aleksandr Rogožkin) –, sta značilni predvsem dve temeljni težnji. V prvi gre za osredotočenje na vprašanje urbanizacije, v katerem so zaznavni odmevi silovitega naboja znamenitih filmov Pavla Lungina *Taxi Blues* (Taksi-bljuz, 1990) in *Lunapark* (Luna Park, 1992). V različnih žanrskih oblikah, zlasti na meji kriminalke in trilerja, se, najpogosteje v stilističnem preigravanju surovega naturalizma, pa tudi v izraziti estetski stilizaciji, srečujemo z nezavidljivim dejstvom borbe za preživetje in iskanjem prosperitete v tranzicijskih vrtincih ruskih velemest: *Brat* (1997) in *Brat 2* (2000, Aleksej Balabanov), *Dežela gluhih* (Strana gluchich, 1998, Valerij Todorovski), *Moskva* (2000, Aleksandr Zeldovič), *Sestri* (Sjostri, 2001, Sergej Bodrov ml.), *Pohajkovanje* (Progulka, 2003, Aleksej Učitel) itn. V drugi ključni pobudi pa se aktualizacija in artikulacija problemov dejanskosti po(u)da(r)ja skozi razvejene ravni prenesenih pomenskosti, v katerih je na delu angažirana kritika ideoloških in socio-kulturnih zablod tako sočasnosti kot pol-preteklosti. Z bogatega seznama avtorskih figur tukaj navajamo zgolj nekaj ključnih imen: Aleksandr Sokurov, Artur Aristakisian, Aleksej G. German, Lidija Bobrova, Peter Lucik, Pavel Čukraj, Aleksej German ml. idr. Znotraj raznovrstnosti tematskih določil in stilistike njihovih realizacij pa je med deli zadnjega sklopa vsega upoštevanja vreden zanimiv fenomen svojevrstne “družinske drame”, ki se mu bomo podrobneje posvetili. Govorimo o trojici filmov, ki predstavljajo osrednji predmet pričujoče obravnave: *Oče in sin* (Otets i syn, 2003) Aleksandra Sokurova, *Vrnitev* (Vozvraščanje, 2003) Andreja

Zvjaginceva in *Pot v Koktebel*, (Koktebel', 2003), ki sta ga skupaj podpisala Boris Hlebnikov in Aleksej Popogrebski. Čeprav so navedena dela nastala tako rekoč sočasno, pa izpostavljeni pojav ni toliko vznemirljiv zaradi “sinhronosti”, marveč predvsem zaradi sorodne tematike in izrazitega estetskega angažmaja v njeni filmski artikulaciji.² Osrednjo vsebinsko preokupacijo izbrane trojice namreč predstavlja problematiziranje travmatičnega razmerja med očeti in sinovi v sodobni post-socialistični – še vedno – okorelo patriarhalni ruski skupnosti. Aktualnost tematike in zavirljiva raven kreativne avtorske predanosti v njeni obravnavi je bila deležna takojšnjega odobravajočega odziva svetovne filmske javnosti. A če je bila pozornost v obliki nagrade FIPRESCI v Cannesu naklonjena prekaljenemu Sokurovu, ki upravičeno ohranja sloves enega ključnih sodobnih ruskih auteurjev, pričakovana, predstavlja afirmativni nastop drugih dveh del prejkone presenečenje. Obe sta namreč na mednarodno filmsko prizorišče uspeli (v)stopiti skozi glavna vrata kot prvi celovečerni deli svojih ustvarjalcev. Filmski prvenec gledališkega igralca Andreja Zvjaginceva se je tako okitil z zlatim levom v Benetkah in prejel tudi vodomca na Ljubljanskem mednarodnem filmskem festivalu. Hlebnikov in Popogrebski pa sta prepričala festivalsko žirijo v Moskvi ter v Karlovih Varih osvojila nagrado Philip Morris, poimenovano tudi “priznanje svobode”. Vendar nas na tem mestu bolj kot mednarodni uspeh zanimajo temeljne stvaritvene ravni omenjenih filmov. V njihovih generičnih zasnovah je namreč zaznati dovolj soznačnosti, da lahko govorimo o svojevrstnem pojavu, ki odslikava nevalgično problematiko nezavidljivega stanja v eni izmed pomembnejših razsežnosti sodobnih medosebnih odnosov – potrebi po ponovni vzpostavitvi razcefranih družinskih vezi, ki jim je po dolgotrajnem opustošenju v obdobju režimske totalitarnosti svoje dodala še neizprosost post-sovjetske tranzicije. Seveda so v konkretizaciji raziskav ključnih premis posameznih del zaznavne tudi odločujoče razlike, ki pa vendarle ne relativizirajo predpostavke njihovega pogojnega skupnega imenovalca. V bolj ali manj travmatičnem iskanju vidikov sožitja med čermi otroškega podrejanja avtoriteti staršev, preizpraševanju identitete tako prvih kot drugih in upanju na nove začetke blagostanja ter osvobajanja, se vzpostavljajo vrtinci emocionalno/racionalnih stanj, v katerih s svojo kompleksnostjo še posebej izstopa *Vrnitev*. Na eni strani zaradi dejstva, da je, za razliko od “la-

očetje in sinovi v sodobnem ruskem filmu



Vrnitev

bilno” zasnovanih osebnosti očetov pri Sokurovu in Hlebnikovu ter Popogrebskem, očetovska figura, kakršno izpostavlja Zvjagincev, prispodobni lik absolutistične, do meja sadizma prignane brezkompromisne avtoritarnosti. Po drugi plati pa zavoljo širšega relacijskega spektra, v katerem *Vrnitev*, drugače kot ostali dve deli, ki se ukvarjata z bipolarnostjo odnosa “zgolj” dveh protagonistov, jemlje v presvetljava tripartitno razmerje očeta in dvojice sinov. Seveda to še zdaleč ne pomeni, da so odnosi med ključnimi akterji v filmih *Oče in sin* ter *Pot v Koktebel* obravnavani površno, enoplastno ali popreproščeno. Govorimo predvsem o dejstvu, da se v raziskavi izjemno zapletenih medsebojnih razmerij Zvjagincev podaja najgloblje k izvirom nekaterih ključnih nevralskih točk akutnega stanja družbene aktualnosti.

Bodimo konkretni: Aleksandr Sokurov se v svoji meditativni impresiji o zavezujočih razsežnostih očetovsko-sinovske ljubezni osredotoča na tiste njene dejavnike, ki pripovedujejo o bolečini zavesti razdruževanja (pre)tesnih družinskih vezi. *Oče in sin* se v abstraktnem univerzumu nedoločljive zdajšnjosti namreč nahajata na pragu trenutka, ko slednji zapuščča zavetje doma in odhaja v svet. Oče je zaradi ženine smrti sina vzgajal sam, kolikor mu je seveda to dopuščal njegov poklic – bil je namreč vojaški pilot, ki je leta 1998 še sodeloval v krvavih spopadih na enem od prizorišč takratnih ruskih vojaških intervencij proti “odpadnikom”, potem pa je zapustil vojsko. Sin je, stopajoč po očetovih sledeh, prav tako pripadnik vojske, ki se po končani začetni stopnji šolanja ravnokar odpravlja na svojo prvo službovanje, s tem pa tudi na pot samostojnosti; na pot osvoboditve izpod jarma obsesivne očetovske ljubezni. Sokurov v svoji poznani maniri – v kateri svet njegovih protagonistov ni območje *kronosa* marveč razsežnost *kairosa*, kot poudarja Andréa Picard³ – ne pripoveduje zgodbe, temveč izpostavlja stanja, ki pa so dovolj sugestivna, da lahko iz njih izluščimo ključne vsebinske poteze vpletenih pripovedi. Iz njih je jasno, da se je oče po vrnitvi iz vojske – ki jo je predčasno zapustil zaradi resignacije – popolnoma posvetil sinu oziroma poglobljanju njunih, zaradi očetove odsotnosti razrahljanih vezi. Njihovo intenzivno “utrjevanje” se je očitno sprevrglo v globoko obojestransko ljubezen. Vendar ljubezen z bistveno napako: v njej nista udeležena enakovredna partnerja, temveč ljubeči-zatiralec, ki s seboj še

vedno nosi dediščino misteriozne vojaške preteklosti, in ljubeči-zatirani, ki je zavoljo svoje podrejenosti nezmožen dejavne zunaj-družinske emocionalnosti. Obsesivni oče kljub vsej svoji tankočutnosti namreč ni nič drugega kot emblem bolesterne, posesivne avtoritarnosti, ki v čustvenih preoblikah hrepenenja, strahu, trpljenja, žrtvovanja, odrešenja ... izraža temeljni patriarhalni strah – strah pred izgubo nadzora in brezpogojne pokornosti otrok. Brezpogojnost takšne “ljubezni” je v filmu neposredno izražena tako v bibličnem leitmotivu križajoče-ljubezni: “*Očetova ljubezen pribija na križ ... Ljubeči sin se pusti križati ...*”, kakor v striktnem izpostavljanju samote kot univerzalnega načina obstoja očet(ovst)va: “*... oče je naposled povsem sam. Vsakogar preživi.*”

Pot v Koktebel se skladno z naslovom odvija kot opotekavo potovanje obubožanega in zapitega letalskega inženirja in njegovega nadarjenega ter v mnogočem posebnega enajstletnega sina. Oče po ženini smrti in izgubi službe odpelje edinca iz brezperspektivne Moskve proti “obljubljeni deželi” obmorskega letovišča Koktebel na Krimu, kjer naj bi živela njegova sestra, od katere se nadejata pomoči. Ker sta brez denarja, je njuno petstokilometrsko potovanje sestavljeno iz niza etap, v katerih skušata preživeti čas od enega brezplačnega načina prevoza do drugega ter spotoma zaslužiti za preživetje. A zavoljo očetove nezmožnosti, da bi se zoperstavil alkoholni odvisnosti, ju zadržujejo najrazličnejši pripetljaji, ki zapletajo “premočrtnost” njune poti in cilj vse bolj oddaljujejo. Tako je, vse dokler deček ne vzame stvari v svoje roke in se sam poda do cilja. Tam pa se izkaže, da se je njegova teta že zdavnaj preselila drugam in da je tudi Koktebel očitno zgolj eden izmed “etapnih ciljev” na dolgi poti njenega iskanja. Historično dejstvo, da njun ciljni kraj predstavlja znan primer pre-imenovanja mest v večini nekdanjih socialističnih držav, pa izpričuje, da je v njegovi izbiri zaobsežena tudi specifična časovna razsežnost potovanja.⁴ V simbolni viziji prosperitete, ki jo je Koktebel predstavljal kot mondano letovišče nekdanjih ruskih intelektualnih elit, je namreč navzoča želja po obuditvi časov – nekdanjega? – blagostanja. Hkrati pa se njegova druga zgodovinska značilnost, dejstvo, da se je v času socializma ponašal z laskavo pozicijo identifikacijskega mesta sovjetske aeronavtike – na kar še vedno spominja razpadajoči spomenik letalcem, ki ga seveda nameravata obiskati –, sklada

z dečkovim hrepenjem po letenju. S tisto veliko željo, s katero je njegovo življenje že "genetsko" opredeljeno. Na eni strani zavoljo očetovega letalskega poklica, ki je pravzaprav edini vzvod, s katerim v sinovih očeh še lahko obuja vznemirljivost in verodostojnost svoje očetovske podobe, razvrednotene zaradi alkoholizma, na drugi pa tudi zaradi dečkove svojevrstne "vedenjske motnje"; mladenič ima namreč nenavadno sposobnost osebnostne "razcepitve": dogajanje, v katerem se trenutno nahaja, lahko opazuje s ptiče perspektive. Markirano z izpostavljenimi vidiki vsakdanje pragmatičnosti, boja za preživetje in podleganja skušnjavam šibkosti "mesa" po eni in vizijami ter hrepenenji po drugi plati, predstavlja njuno konkretno potovanje, prepredeno s subtilno razvejenimi podtoni ozadnih pomenskosti, predvsem simbolno pot iskanja prosperitete, identitete in možnosti medsebojnega razumevanja, ki ga je dodobra načela teža vsakdanje realnosti. Glede na dejstvo, da se film zaključí s prizorom "razcepa", v katerem deček s pogledom ptice opazuje sebe in očeta, kako se na samotnem pomolu spet znajdetata na koncu poti in začetku potovanja, je očitno, da se njegove pomenske ravni cepijo v poudarkih nedvoumne dvopoglednosti.

Vrnitev se, podobno kot *Oče in sin*, odvija v območju neopredeljive aktualnosti, zaznamovane z razpadajočimi ostalinami propadlega sovjetskega imperija na eni in lepoto neokrnjene narave na drugi strani. Andrej Zvjagincev nas tako s svojimi protagonisti – očetom, ki se je po nepojasnjeni več kot desetletni odsotnosti nepričakovano vrnil domov, ter njegovima odraščajočima sinovoma – odpelje na skrivnostno, iniciacijsko romanje prek samotnih prostranstev in opustelih mest na neobljudeni otok. Očetova nenadna vrnitev je, razumljivo, najbolj vznemirila sinova: petnajstletnega Andreja, ki je ohranil živ spomin na očeta, in dvanajstletnega Ivana, ki ga pozna le kot osebo s fotografije, varno spravljene v skrinji njegovih dragocenosti. Molčeči in ukazovalni oče že naslednji dan odpelje sinova na dvodnevni izlet, ki pa se nepričakovano prelevi v tedensko pustolovščino, v kateri mora oče priti do skrivnostnega "zaklada" iz svoje misteriozne preteklosti. Neobvezna ribičija se tako prelevi v pot s ciljem in namenom; na njej pa se najodločnejše zaostri prav dejstvo "obračuna s preteklostjo". Sinova namreč ne moreta mirno sprejeti nenadne, nepojasnjene očetove vrnitve, še manj pa niza njegovih nerazumljivih odločitev in gospodovalnosti. Zlasti ne uporni Ivan, ki se je že v prologu izkazal za izrazitega individualista z neuklonljivo voljo in kljubovalnostjo, a hkrati s krhko, občutljivo osebnostjo. Uklonljivejši Andrej očeta sicer odkrito občuduje, a tudi on ne more brezpogojno sprejeti vseh njegovih oblastniških izživljanj, ki sta jih neselektivno deležna oba brata. Ko jih potovanje, prežeto s konflikti in vseprisotno napetostjo, pripelje na cilj – majhen samotni otok, se Ivanova kljubovalnost spremeni v tih, a neizprosni boj z očetom, v katerem manj odločen starejši brat postane le še nemočen statist. Oče sinov na otok očitno ni pripeljal zaradi pravljicne, neokrnjene narave ali ribiške pustolovščine, temveč zato, ker je moral po zagonetni predmet, zakopan v skrinji v zavetju opuščene kolibe. S tem je tajanstvena "misija" skoraj pri kraju. A v poslednjem konfliktu, v katerem oče zaradi neupoštevanja dogovora fizično obračuna s starejšim sinom, se niz njihovih sporov tragično konča. Da bi preprečil bratovo ponižanje se namreč razjarjeni Ivan očetu zoperstavi z nožem, a ko sprevidi svojo nemoč, se v besu zateče ne vrh svetilnika; oče, ki se mu skuša približati, da bi ga pomiril, pa nesrečno omahne v globino. Pretresena otroka uspeta tragično preminulega očeta celo pripeljati do celine, vendar pa se jima v trenutku nepazljivosti čoln izmuzne ter nedaleč od obale potone skupaj s truplom in skrivnostno skrinjico. Vse, kar otrokoma ostane, je niz spominskih podob s kratke pustolovščine-z-očetom, ujetih v Andrejevih fotografijah, in živ spomin, ki se je po kratkem preblisku njegove neposredne navzočnosti vrnil nazaj v "ustaljeno" obliko fotografij iz zgodnjega otroštva. Film se namreč zaključí z nizom – črno-belih – fotografij, v katerem se slike s potovanja izmenjujejo z družinskimi podobami izpred desetletja. Zanimivo pa je, da na fotografijah s poti ni niti ene same očetove podobe ...

Onstran podanih vsebinskih določil se ključni poudarki posameznih del razpirajo skozi razvejen niz pomenskosti. V neposredni pojmovnosti se tako usmerjajo v problematiziranje psiho-socialnih in čustvenih relacij, značilnih za že v osnovi pogosto zapletena razmerja med očeti in sinovi,

ki so v izpostavljenih primerih še dodatno travmatizirana zaradi smrti oziroma odsotnosti mater(e). Znotraj razsežnosti prenesenih pomenov, ki zastrujejo nekatere temeljne dileme sodobne ruske družbe, zaznamovane z nezavdljivim stanjem brutalne tranzicije na eni in nevzdržno težo nerazrešenih, zamolčevanih in zatajevanih "zgodb" tragične, opresivne polpreteklosti na drugi strani, pa se soočamo z večplastjem ozadnih pripovedi, v katerih mesto osrednje pretvorne figure pripada alegoriji. Z vidika njene gradacijske raznovrstnosti, kakršno zagovarja sodobna naratologija, je v pričujočem kontekstu alegorični impulz – v pomenu "prenosnega procesa" kot ga artikulara Craig Owens v znameniti istoimenski razpravi⁵ – še posebej osredotočen na specifično problematiko "odsotnega očeta", značilno za totalitarne režime. Njihov generični model predstavlja prav tista razvojna stopnja zgodovine sovjetskega komunizma, ki jo poseblja stalinistični kult osebnosti. V njem je avtoritarni lik velikega vodje – med drugim – zavzemal tudi svojevrstno vlogo personifikacije "odsotnega očeta". Na eni strani je bil to "očeheroj", torej mrtvi ali trajno invalidni, za revolucijo in osvoboditev domovine žrtvovani sovjetski bojevniki. Na drugi strani pa je bil "odsotni oče" sicer živ, a zaradi nepojasnjenih okoliščin – bodisi zavoljo političnega pregnanstva ali emigracije, bodisi zaradi konspirativne vloge v subordinacijskem sistemu totalitarnosti, bodisi preprosto zaradi izgube identitete, ki so jo ob morebitni vrnitvi k družini povzročili navedeni dejavniki – ni (z)mogel biti dejavno prisoten v življenju družinske skupnosti. V luči avtoritarne podobe "očeta naroda" so lahko historično vlogo "adoptivnih očetov" prevzemali tudi nekateri absolutnemu vodji podrejeni nosilci vzvodov nadvlade – lokalni politični veljaki, predstavniki gospodarske moči in zlasti vojaški poveljniki ali "neustrašni heroji" mnogih vojn, ki naj bi predstavljali nadomestno možnost konsolidacije raz-družene ruske družine. Hkrati pa ni zanemarljivo, da se je, zavoljo stalnega vojaškega udejstvovanja Rusije na strateških interesnih območjih, kot so Afganistan, Čečenija idr., tudi v po-sovjetskem obdobju "kult vojaka" ohranil in zaradi žalostne usode obubožane ruske armade celo pridobil nekaj "človeških razsežnosti". Razrešitev dilem zgodovinske travmatičnosti "odsotnega očeta" se tako v tranzicijski sedanjosti odvija v obliki – morda še bolj travmatičnega – fenomena "povračanja očeta". Po-vračajoči-se oče namreč s seboj nosi vso pezo "dediščine molka", kot bi rekel Franci Slak, s katero je opredeljena resnica tako njegove odsotnosti kakor bistvenih razlogov zanjo. A ne glede na konkretnost individualne resnice je v "povračanju" samem odločilnega pomena zaznamovanost z dejstvom poraza; z dejstvom specifične "izdaje zgodovine", ki je v obravnavanem kontekstu z(a)ostrena predvsem na izneverjenju zaupanja lastnih otrok ... Oče, ki je izdal (za)upanje svojih otrok, predstavlja v pričujoči perspektivi vidik topičnih upanj prihodnosti, ki so jih njegova dejanja izneverila, kar pomeni, da so bila "negirana, da se niso zgodila", zato pa je (bila) realnost njihovega otroštva takšna, kakršna je (bila).⁶ Čeprav imamo v filmski trojici opravka z različnimi "generacijskimi" pogledi na izpostavljena vprašanja samega eksistenčnega poraza – Sokurov je star 54 let, Zvjagincev 40 let, Hlebnikov in Popogrebski pa sta oba rojena leta 1972 –, so njihove središčne težnje v mnogočem identične. V njih je morda presenetljivo, da so pomenske ravni veliko bolj "razplastene" na osnovi očetovskih figur kakor na karakterizaciji sinov. Zato podobno kot v predpostavkah "odsotnosti" tudi v dejstvu "povračanja" nosilci alegoričnega impulza ostanejo očetje, medtem ko so otroška hrepenenja podajana skozi ravni tropoloških naracij. V mislih imamo dejstvo, da se filmarjev pogled istoveti z vidikom temeljnega poraza, ki je kot najmočnejša (pred)postavka všteta v skupno vsoto filmskega dejanja. Soočeni smo z alegoričnostjo v tistem benjaminovskem načelu, po katerem "... alegorija zavrača možnost, da bi zagotavljala človečnost z estetsko odrešitvijo sveta v popolnih oblikah ali čudovitih totalitetah, ki slavijo iluzorni občutek enotnosti in harmonije. Alegorija prej teži k interakciji z zgodovinskimi prelomi in nasiljem, še posebej kadar so opazovani z očmi poražencev."⁷

Časovni okvir filmskega dogajanja vseh del je nedoločljiva sedanjost, ki je s konkretizacijo samega ciljnega mesta "historično" opredeljena le v *Poti v Koktebel*, medtem ko ostali dve sugerirata določeno nedefiniranost vsaj na eni izmed prostorsko/časovnih koordinat. Sokurov kot kronološki orientir sicer izpostavlja že omenjeno leto 1998, a je njegova

mizanscena umeščena v imaginarno mesto abstraktnih vedut Sankt Peterburga in Lizbone. Zvjaginec pa mimogrede navrže tudi lokacijo – kraj Beketovo, ki pa jih v Rusiji kar mrgoli –, medtem ko eksplicitne časovnosti ne podaja, čeprav bi jo bilo na osnovi dvanajstletne očetove odsotnosti morda mogoče celo približno izračunati. A ti bolj ali manj zakriti identifikacijski oporniki so v bistvu drugotnega pomena, saj v vseh filmih prevladuje pripovedno načelo, v katerem je historična konkretnost dogajanja izločena iz širokega konteksta logičnih navezav in podajana v obliki fragmentov epizodnih, izoliranih dogodkov. V njih posamezni namigi, spominski prebliski, drobci odmevov preteklosti delujejo prej zavajajoče kakor “pojasnjujoče” in je zato njihova empirična umestljivost praktično nemogoča. V tej pripovedni nelinearnosti in kronološki nehomogenosti tako ne gre iskati zgodbe ali vsaj pripovednih namigov, v kateri(h) bi neposredna dejanja očetov predstavljala vidik določene kavzalnosti. Nasprotno: njihove (re)akcije so praviloma nejasne oziroma neargumentirane, pogojevane iz konkretnih zagat z otroki ali posledica “klica” skrivnostne preteklosti. Takšna ne-celovitost in ne-utemeljenost tako nikakor ne izpričujeta gradacijskega načela, po katerem je v naslednji razvojni stopnji pretekla izkušnja vsebovana kot potencialni korektiv spodletlosti v viziji napredka. Obravnavana razmerja med otroki in očeti govorijo v prvi vrsti o določeni univerzalni izkušnji, ki pa, če parafraziramo Walterja Benjamina, podobno kot v alegoričnem gledanju ne izpričuje zgolj narave človeškega bivanja nasploh, temveč vselej opredeljuje tudi biografsko historičnost posameznika v “*postajah njegovega propadanja*” (Benjamin). Oziroma kot pravi Ismail Xavier, ko izpostavlja Benjaminovo ne-evolucionistično pojmovanje zgodovine, po katerem se lahko doumevanje historičnega napredka izraža le v očeh zmagovalcev in oblastnikov, ki, posledično, tudi čas vidijo kot nepretrgan, zaporeden razvoj dogodkov. V nasprotju z evolucionističnim vidikom napredka je Benjaminova teorija zgodovine utemeljena na dejstvu katastrofe, kjer čas predstavlja silo uničenja in razkroja. Zgodovina ni logična veriga zaporednih dogodkov, ampak območje trpljenja in trajnih spopadov, nekontroliranih izbruhov nasilja, ki “*nepretrgano kopiči ruševine na ruševine*”, kot v znameniti “IX. tezi o pojmu zgodovine” poudarja nemški mislec. “*V tem ni nikakršne teleologije, temveč samo zbir pretrganih, bežnih obrisov kulture. Na površju našega planeta čas kristalizira v razvalinah, ki podajajo fragmentarno in omrtvičeno pričevanje preteklih izkušenj; na področju misli alegorije izvajajo enako kristalizacijo v fragmentarnih izrazih učinkovanja časa na kulturo, poudarjajoč tisto, kar ostaja nedovršeno.*”⁸ V rigidni patriarhalni družbi, s kakršno nas soočajo izbrani filmi, so “nosilci oblasti” v najmanjši družbeni celici – družini seveda očetje. Njihova težnja po ohranitvi oziroma ponovni vzpostavitvi določenega “reda”, nekakšne vzročnostne razvojne logike, je, ne glede na individualno “operativno sposobnost”, osnovno gibalno “(pre)vzgojnih metod”. A glede na njihovo odsotnost v preteklosti in posledični komunikacijski kratek stik z otroki jim preostanejo le še “vzvodi” načela oblasti. Nasilje v imenu “dobrega”, ki ga očetje izvajajo nad sinovi, je tako očitno edino sredstvo, ki jim ostane, da bi zanikali svoj temeljni poraz, svojo eksistenčno katastrofo, v kateri so razdejana družina in ranjena otroška duša tiste – nedopustljive in neodpustljive – razvaline njihovih življenj. In četudi je eksplicitno, tako mentalno, verbalno kot tudi fizično, izživiljanje očeta nad otroki v imenu (pre)vzgoje navzoče zgolj v *Vrnitvi*, nista preostala filma nič manj prežeta z nasiljem. Nasilnost očeta na potovanju v Koktebel je v osnovi posledica njegove življenjske funkcionalne nezmožnosti, zaradi katere se zateka k alkoholu, kar pa v ničemer ne opravičuje njegovih dejanj. Še zlasti zato ne, ker se tudi “trezen” obnaša povsem egoistično in ni pripravljen upoštevati sinovega mnenja ter razumeti njegovih želja in potreb, ki so v bistvu zgolj otrokova projekcija očetovih nerefektiranih obljub in sanjarjenj. Najbolj zastrašujoče in ne-odpustljivo pa je zagotovo načelo “nasilja-v-imenu-ljubezni”, na katerega se osredotoča Sokurov. V njem je biblična motivika “brezpogojne ljubezni” očiščena dejavnika brezinteresnosti in zostrena na vprašanja samega očetovstva kot osrednje “žrtve” nezavidljive nacionalne zgodovine ... Vendar so Aleksandr Sokurov, Boris Hlebnikov in Aleksej Popogrebski – vsak na svoj specifični način – kljub izpostavljenim vidikom spodletlosti očetovskih “družinskih intervencij” pripravljene sprejeti dejstvo po-vračanja očeta kot sestavni del potencialne obnove in konsolidacije ruske stvarnosti v pogojih travmatičnih medsebojnih razmerij.

Andrej Zvjaginec pa, nasprotno, takšno možnost odločno zavrača. *Vrnitev* namreč v svojem radikalnem zanikanju možnosti “vrnitve starega reda” izpostavlja edino preostalo “rešitev” – smrt očeta. Šele z njegovo smrtjo, šele z dokončnim zanikanjem oziroma izbrisom vsega fantomskega, kar opredeljuje bridkosti v Pandorini skrinjici misteriozne preteklosti “odsotnega očeta”, je namreč mogoče začeti razmišljati o upanju novega začetka, nove prihodnosti ... Iz nje preteklost seveda ne bo izgnana, bo pa obstajala le še alegorično, kot način, v katerem je biografska historičnost posameznika kristalizirala v obliko “*fragmentarnega in omrtvičenega pričevanja preteklih izkušenj*” (Xavier). Na način torej, v katerem je pre-živetje pretekega mogoče le še v obliki tistih nosilcev drobcev spomina, ki si prizadevajo zadovoljiti našo željo, da bi lahko učvrstili “... *minljivo, bežno v stabilni in stabilizacijski podobi*” (Owens). In to je prav podoba, kakršno predstavlja niz spominskih fotografij nekdanje “srečne družine” v izteku osrednjega filma pričujoče obravnave. Na drugi strani pa že izpostavljeno dejstvo, da na fotografijah s tragičnega pre-vzgojnega potovanja v *Vrnitvi* ni očetove podobe, pojavlja pa se materina, morda priča o avtorjevem zavedanju, da bo ruski človek na pot po(po)lne osvoboditve stopil šele takrat, ko se bodo patriarhalne peze začele dejavno osvobajati tudi matere in hčere ...

Opombe

1 Kot ključno obdobje pre-lomnosti obravnavamo desetletje filmskega ustvarjanja od začetka glasnosti naprej, v katerem se je zgodila tudi institucionalna liberalizacija na znamenitem petem kongresu Združenja filmskih ustvarjalcev. Združenje je dobilo novo vodstvo z režiserjem Elemom Klimovom na čelu, ustanovljena pa je bila tudi pomembna Konfliktna komisija, ki je ponovno presojala v svinčenih časih prepovedane filme. Podrobneje gl.: Vida Johnson, “Rusija po odjugi”. V: *Nedokončane pesmi: “kontroverzne” mojstrovine povojnega ruskega filma*, ur. Denis Valič in Alenka Korpes. Slovenska kinoteka, Ljubljana, 1999, str. 1–4.

2 V pričujočem vsebinskem kontekstu lahko omenimo še konceptualno in estetsko vznemirljivi deli *Motivi Čehova* (Čehovskie motivij 2002) Kire Muratove in *Ljubimec* (Ljubovnik, 2002) Valerija Todorovskega, ki pa sta v svojih ključnih poudarkih vendarle drugačni od izbranega “trojčka”.

3 “*Stari Grki so imeli dve besedi za čas: kronos in kairos. Po Franku Kermodeju je kronos 'tik tak', ki predstavlja kronološki, organiziran in obvladljiv pojem časa, medtem ko kairos ponazarja 'tik tok', v katerem čas postaja odrešilen, neizmerljiv, čist in paradigmatički.*” Andréa Picard, “Fathers and Sons: Father and Son, The Return”. *Cinema Scope*, št. 17, winter 2003, str. 45–46; str. 46.

4 Mondeno letovišče ruske inteligence v pred-revolucijskem času Koktebel je bilo leta 1994 pre-imenovano v Planersko, v čast letalcem in jadralcem. Zaradi izredne termike je namreč predstavljalo učno območje sovjetskih pilotov. Po razpadu Sovjetske zveze pa so ga v samostojni Ukrajini znova pre-imenovali v Koktebel.

5 Craig Owens na osnovi raziskav alegorije Walterja Benjamina in v luči obravnav v *Allegories of Reading* Paula de Mana razpravlja o alegorijah prve, druge in tretje vrste: “*Paradigma za vsa besedila se sestoji iz figure (ali sistema figur) in njenih dekonstrukcij. Toda ker tega modela ni mogoče zaključiti s sklepnim tolmačenjem, zaplojuje nadomestno figuralno superpozicijo, ki govori o neberljivosti prejšnje naracije. Kot ločljive od osnovnih dekonstruktivnih naracij, osredotočenih na figure in nenazadnje vedno na metaforo, lahko takšne naracije pripišemo alegoriji druge (ali tretje) vrste. Alegorične naracije pripovedujejo zgodbo o nesposobnosti tolmačenja, medtem ko tropološke naracije pripovedujejo zgodbo o nesposobnosti denominiranja. Razlika je samo v različnosti stopnje in alegorija ne izbrusuje figur. Alegorije so vedno alegorije metafore, kot takšne pa so zmeraj tudi alegorije nemožnosti tolmačenja – stavek, v katerem je treba že samo 'nemožnost' brati kot metaforo.*”

Podrobneje gl.: Craig Owens, “Alegorični impulz: k teoriji postmodernizma”. *Likovne besede*, št. 10/11, 1989, str. 11–18 in št. 12/13, 1989, str. 25–31; str. 26.

6 Takšna misel je parafraza Žižkove interpretacije benjaminovskega anti-evolucionističnega pojmovanja zgodovinske dobe. Podrobneje gl.: Slavoj Žižek, *Krški absolut: enajst teza o krščanstvu in marksizmu danes*. Analecta, Ljubljana, 2000, str. 61–69

7 Ismail Xavier: “Historical Allegory”. V: *A Companion to Film Theory*, ed. Toby Miller and Robert Stam, Blackwell Publishers, Malden, 1999, str. 333–362; str. 346.

8 Prav tam, str. 345.