

VRNITEV: KRISTUSOV LIK KOT TRAVMA

miklavž komelj

V filmu Andreja Zvjaginцева *Vrnitev* (Vozvraščanje, 2003), ki z monumentaliziranim ritmom tesnobno intonirane mračne pripovedi in z visokim vizualnim perfekcionizmom drži pogled gledalca v napetosti od začetka do konca, poteka dogajanje v misteriozni atmosferi mučne nerazrešenosti, ki je v vsej svoji hladni surovosti s premišljenim kadriranjem in odlično fotografijo – pa tudi odlično igro in ne nazadnje glasbo – obenem naravnost ritualno “privzdignjena”. Zaključek filma mučno nerazrešenost samo še stopnjuje: s tem pa ne mislim le na skrajno mučnost zgodbe, ki se odvija pred gledalčevimi očmi in ki je simbolično napovedana že takoj v prvi sekvenci, ampak tudi na to, da ostaja ta zgodba tudi na koncu odprta na tak način, da je gledalcu nespregledljivo sugerirana njena poudarjena simbolna in celo mitološka obremenitev (sam režiser se je o filmu nekoliko misteriozno izjasnil kot o “mitološkem pogledu na človeško življenje”), ki pa je ni mogoče razbirati na tak način, da bi se jo brez ostanka povežalo v neko zaokroženo sporočilno konsistenco.

To je toliko bolj očitno prav zaradi monumentalne stilizacije: gre za perfekcionistično posnet film v najboljši tradiciji ruske kinematografije, v katerem v samem ritmu pripovedi ni odvečnega trenutka. Po eni strani gre torej za presežek sklenjenosti, nič v filmu ni naključno, vse je celo ritualizirano, pri čemer so vsi poudarki več kot nazorni v očitnem prizadevanju režiserja, da noben detajl ne bi ostal spregledan. (Potopljeni čoln, ki ga vidimo v eni od prvih sekund filma, na primer v sebi že kondenzira celotno zgodbo, v kateri je vsak detajl natančno vkalkuliran v ritmično členitev celote ... Ko sem gledal ta film in dojel, da je filmsko dogajanje razčlenjeno na posamezne dneve tedna, ob vseh aluzijah na krščansko simboliko “v ponedeljek” že nisem več mogel niti malo dvomiti, da se bo ravno “v petek” zgodila neka smrt itd.) Po drugi strani pa

film pušča vtis “misteriozne” nepojasnljivosti in nedopolnjenosti; ne samo, da ostane celotno ozadje dogajanja nepojasnjeno in da veliko podatkov, za katere je v filmu s postopki vizualne pripovedi sugerirano, da so nosilci simbolnih in celo mitoloških pomenov, ostane brez medsebojne povezave; simbolika, ki je s tem dogajanjem sugerirana, je sestavljena iz disparatnih, nekompatibilnih prvin (zlasti v liku očeta, ki nastopa kot prototip avtoritarnega, nasilnega očeta in obenem kot kristusovska figura; napetost je skrajna že glede na to, da je Kristus v krščanskem predstavnem svetu v simbolnem odnosu očesin sinovska figura *par excellence*).

Ali je treba prav v tej nekonsistenci iskati dejansko sporočilno konsistenco filma, ali gre torej v tem filmu na simbolni ravni za *tematizacijo* neke nemožnosti, da bi bila realnost interpretirana kot nekaj simbolno konsistentnega (toda nekonsistenca v filmu *Vrnitev* postane veliko bolj kot na ravni realnosti, ki pač ostaja odprta in ne docela pojasnjena, vpadljiva ravno na ravni simbolne idealizacije, ki obvladuje film in ki naj bi iz nepovezljivih fragmentov realnosti strukturirala nekakšno mitološko pripoved), ali pa je ta misterioznost morda izgovor za nekonsistentnost in nedomišljenost scenarija? (V ameriški kinematografiji zadnjih let je bil naravnost eklatanten primer filma, pri katerem je učinek misterioznosti v veliki meri prav posledica nebulozne nedomišljenosti in obupne nedodelanosti scenarija, Lynchev *Mulholland Drive* (2001), kar je bilo povezano tudi s tem, da je bil prvotno velikopoteznejše zastavljen projekt na hitro dokončan. Osebnost me je Lynchev film ob prvem gledanju prepričal, ob drugem gledanju pa se mi je zazdel kot celota kljub posameznim sijajnim detajlom skrajno ponesrečen.) Natančneje: ali je omenjena simbolna nekonsistenca nekaj, kar se prikaže kot *rezultat* tega filma, kot *učinek* njegove konsistentno izpeljane simbolne strukture, kot tista neza-



polnjena vrzel v tej strukturi, ki šele omogoča njeno konsistenco, kot travmatičen vpogled v neki nesmisel, ki je pogoj za konsistentno ustvarjanje pomenov, ali pa je na delu neka predhodna "meglovitost", neka vnaprej predpostavljena "misterioznost" in "nerazložljivost", ki služi za ideološki alibi nekonsistentnosti vzpostavljenih pomenov? To vprašanje je analogno vprašanju, ki se lahko vedno znova zastavi ob poeziji: ali se je neubesedljivo v neki konkretni pesmi razprlo kot neka tišina, ki je učinek skrajnega napona in skrajnega izčrpanja možnosti govornice, ali pa je bilo predpostavljeno alibi za poljubnost izrečenega ali za to, da se nekaj zamolči? Ali je "neberljivost" dosežena kot učinek skrajnega napona govornice ali je le umik pred posledicami njenih pomenov? Tega vprašanja si ob filmu Zvjaginčeva ne zastavljam kot nekakšen ocenjevalec; ne gre mi za poskus ocenjevanja filma in njegove kvalitete (nekateri kritiki so filmu *Vrnitev* očitali prav to simbolno nekonsistenco, da bi poudarili, da ni zares zaslužil beneškega *Zlatega leva*), zanima me, za kaj v tem filmu, ki me je, ko sem ga gledal, močno fasciniral, gre. Pričujoči zapis izhaja iz vznemirjenosti, ki mi jo je pustil ta film. V tem filmu je veliko skrajno sugestivne vizualne poezije, ki je vezana na telesno čutenje daljav, v tem filmu je že takoj na začetku z vso bolečino pokazana otroška tesnoba ob socializaciji, ki potem vpliva na različno zavzetje odnosa starejšega in mlajšega sina do avtoritarnega očeta, vse skupaj učinkuje "visceralno" silovito. Toda obenem je tu vznemirjajoče nekaj drugega. To ni realističen film. To je v bistvu alegoričen film (navsezadnje nam konec filma načelno ponuja tudi možnost, da celotno dogajanje vidimo kot travmatično fantazijo otroka, ki je sam s šopom fotografij zdavnaj izginulega očeta, ki se povežejo s predstavami iz ilustrirane Biblije). Ob tem se zastavlja vprašanje: alegorija česa je? Ne mislim na to, da imamo v tem filmu lahko takoj na

dlani eksplicitno "freudovsko" ojdipsko zgodbo v kar preveč dobesedni in popreproščeni obliki, tako da bi, če bi jo hoteli imeti za simbolni ključ zgodbe, učinkovala kar preveč poceni. Tu nameravam izpostaviti en sam simbolni vidik filma, a to je prav tisti vidik, ki je v samem filmu kar najbolj podčrtan; film ga kot ključ za simbolno razbiranje dogajanja tako rekoč vsili, *preden* se proizvede kot učinek tega dogajanja.

Gre za že omenjeno simbolno identifikacijo lika očeta, ki se od neznanokod vrne k družini, ki ga ni očitno niti malo pričakovala, in popelje s seboj svoja petnajst in dvanajst let stara sinova neznanokam, s Kristusovim likom. Ta identifikacija je že takoj ob njegovem prihodu kar četverno "podčrtana": na posebno naravo prišleka eksplicitno opozori že *Benedictus* iz Mozartovega *Requiem*a, ki ga poslušata stara mati, preden otroka stopita v sobo, kjer oče spi. Nato pa zagledamo spečega očeta, ki učinkuje kot nedvoumen citat Mantegnove slike *Mrtvi Kristus* iz milanske Brere (ta slika je bila v zgodovini filma skrajno sugestivno citirana že na koncu Pasolinijevega filma *Mamma Rim* (Mamma Roma, 1962); v filmu *Vrnitev* pa se citat ne omejuje le na postavitev telesa in kot, pod katerim je telo posneto, ampak tudi na precejšnjo fizično podobnost). Otroka se prepričata o tem, da je to res oče, tako, da poiščeta njegovo fotografijo, ki je shranjena v starinski ilustrirani Bibliji oziroma v kakšni njeni skrajšani, prirejani izdaji, kakršne so bile popularne v drugi polovici 19. stoletja. Nato pa je skupinski obrok družine nekakšna aluzija na zadnjo večerjo ali pa na primer na večerjo v Emavsu. In v nadaljevanju se poudariki, ki namigujejo na Kristusa, samo še množijo: vse, kar je v zvezi z ribami in ribištvom, je kristološka simbolika *par excellence*. Na Kristusov pasijon izrecno namiguje to, da se očetova nesrečna smrt zgodi na petek itd. ...

Pri tem je značilno naslednje: simbolna identifikacija ni

rezultat dogajanja, ampak navodilo za njegovo razbiranje. Če je pri Pasoliniju podoba "mrtvega Kristusa" povzetek zgodbe, je pri Zvjagincevu začetna sugestija. (Kar je glede na optiko otrok, ki vidita očeta kot "mrtvega Kristusa", lahko psihološko utemeljeno tudi s tem, da sta hranila očetovo fotografijo, edini dokument o davno izginulem očetu, v ilustrirani Bibliji; da sta torej očetovo podobo v svojem spominu po metonimiji povezala s Kristusovo podobo.) To je postopek, ki ga Zvjagincev uporabi že v prvih sekundah filma. Če je imel Čehov za eno osnovnih načel svoje dramaturgije, da mora, če v prvem dejanju drame na steni visi puška, v tretjem dejanju ta puška nekoga ubiti, je pri Zvjagincevu – v nekem smislu ravno obrnjeno – takoj na začetku pokazan že *potopljen* čoln – in na koncu filma imamo spet čoln, ki se potopi. Vse se zgodi v podvojitvah: čoln, stolp-skakalnica na začetku in stolp-opazovalnica na samotnem otoku, speči oče kot Mantegnov *Mrtvi Kristus* na začetku in mrtvi oče kot Mantegnov *Mrtvi Kristus* na koncu. Vendar ne gre le za preproste podvojitve. Zvjagincev nas najprej postavi pred neko simbolno identifikacijo, ki jo tako "podčrta", da v njeno veljavnost za razbiranje pripovedi ne more biti dvoma, potem pa nas zmede z drastično diskrepanco. Takoj ko se pojavi skrivnostni oče, nam je na ravni podobe eksplicitno sugerirano, naj ga gledamo kot kristusovsko figuro. Toda vse, kar oče potem počne, je – do trenutka njegove naključne smrti, ko ga spet lahko povežemo s Pasijonom – skrajno daleč od običajnih religioznih predstav o Kristusu.

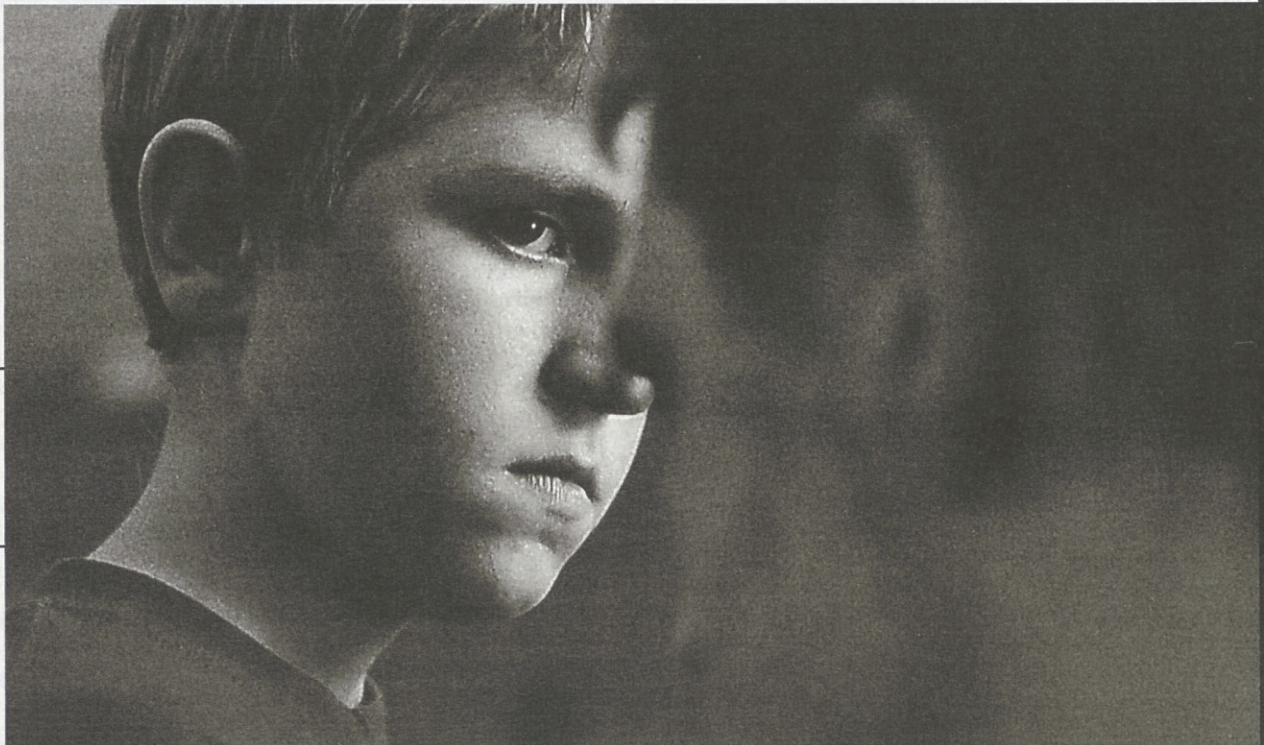
Medtem ko se je Kristusov lik v evropski duhovni zgodovini pojavil kot prav tista simbolna instanca, ki je prekinila z avtoritativnim zakonom Očeta in ga zamenjala z najvišjo instanco angažirane ljubezni, nastopa skrivnostni oče v *Vrnitvi* kot surovo avtoritarna in pri tem tudi zelo mračna, strah zbujujoča figura (preblik neke njegove skrite nežnosti in miline sovpade šele s trenutkom njegove smrti); do otrok je zelo nasilen, njegova vzgoja je – milo rečeno – "vojaška". Mlajši sin Vanja se resno boji, da hoče oče njega in starejšega brata umoriti. In tega se v času gledanja filma lahko resno boji tudi gledalec.

Lik Kristusa nastopa kot grozeč lik. Optika, v kateri se oče kaže kot kristusovska figura, je optika mlajšega sina

Vanje. In prav njegova optika je tudi tista, za katero je oče grozeča figura, potencialen morilec. (Pri čemer se Vanjeva groza, ki prehaja v sovraštvo, meša z obupno pritajeno ljubeznijo, z željo po ljubezni; vsekakor tu nastopa izrazita *Ambivalenz der Gefühlsregungen*.) Vendar pa – to nam sugerira film z načinom svoje pripovedi – tu očitno ne gre le za neko bizarno imaginarno zlitje v nekem privatnem kontekstu, ampak za neko transformacijo v Kristusovem mitološkem liku. Ali nam torej film sugerira neko spremembo v "mitološki" zavesti, v kateri Kristus nenadoma nastopa kot nosilec nevarnosti, kot zla figura?

Tu se bom za trenutek odmaknil od filma *Vrnitev* in bom svoje razmišljanje navezal na razmišljanje, ki ga je nedavno prav o tem problemu ob nekem filmu, ki je kar najbolj nesoroden *Vrnitvi* Zvjaginceva – namreč ob najnovejši epizodi Lucasove *Vojne zvezd*, *Maščevanje Sitha* (Star Wars, Episode III. – Revenge of the Sith, 2005) – napisal Slavoj Žižek (v majski številki časopisa *Le Monde diplomatique*): dejstvo, da nosi v *Maščevanju Sitha* osrednja oseba, ki stopi na stran Zla (Anakin, ki postane Darth Vader), nekaj nespregledljivih aluzij na Kristusa, Žižek vidi kot simptom in logičen izraz "poganske" ideološke situacije poznega kapitalizma, za katero je Kristus najhujši škandal: ta ideološka situacija nas v nasprotju z logiko angažmaja brez notranje distance v konkretnem zgodovinskem času, ki je logika Kristusa, prepričuje, naj delujemo tako, da do svojih dejanj ohranjamo notranjo distanco, da z "duhovnostjo" blažimo stres, ki ga povzroča življenje v svetu globaliziranega kapitala ... "New age" verzija budizma-taoizma "*lahko funkcionira kot ideološki komplement liberalne globalizacije: dovoljuje nam, da smo udeleženi in obenem ohranjamo notranjo distanco ...*"

Pri tem je bistveno poudariti naslednje: tovrstno protikrščanstvo, ki nastopa v funkciji izrazito reakcionarnih družbenih sil, je popolnoma nekaj drugega kot tisto emancipacijsko protikrščanstvo, ki je ravno v boju za osvoboditev ljudi od vsakršnega religioznega mračnjštva – tudi in še zlasti krščanskega – v nekem smislu edino ohranjalo zvestobo Kristusu kot simbolni instanci radikalno emancipacijskega projekta – kajti epohalni krščanski obrat v valoriziranju konkretnega zgodovinskega časa je bil ravno v tem, da je postavil za imperativ, da v njem,



kot bi rekel Pasolini, "vržemo svoje telo v boj". V tem, da so lahko pesniki, kot je bil Aleksander Blok, videli v nastopu Oktobrske revolucije, ki je na ideološki ravni med drugim takoj prinesla tudi močan val organizirane protireligiozne propagande, nadaljevanje Kristusovega projekta, ni nikakršnega protislovja. (Ko zdajle to pišem, pa imam v rokah knjigo, ki je zanimiv dokument iz časa tik po revoluciji 1848 – njen udeleženec Anton Heinrich Springer, kasneje v Nemčiji pomembna avtoriteta za renesančno slikarstvo, je v svoji *Zgodovini revolucijske dobe* v feuerbachovskem duhu pisal o tedanjih revolucijskih pridobitvah: "Lahko bi se zgodilo, da bi oblastniki uničili sedanjo obliko izobrazbe in vzgoje. Toda kdo ne ve, da je ta nujno izšla iz krščanstva? Proti njemu kot širokemu viru sodobnega duha bi morali usmeriti svoje napade, proti svojemu lastnemu ščitju in orožju, ki ga zoperstavljajo svobodnim.") In tisto strastno nasprotovanje krščanstvu, ki sta ga izpričala Nietzsche ali Artaud, ni nikoli skrivalo identifikacije s Kristusom. Tisto protikrščanstvo, ki se bori proti mračnijaštvu, moramo torej ostro ločevati od tistega danes modnega protikrščanstva, ki se povezuje s še večjim mračnijaštvom.

Toda v kakšnem razmerju do te ideološke situacije je *Vrnitev*? Če se ta film dogaja v območju nekega religioznega mita, je to krščanski mit, ni nekega drugega mita, ki bi ga nadomestil – a obenem se Kristusov lik kaže kot moreča prikazen. A ne za optiko nekega drugega mita, ampak za optiko nekega prestrašenega otroškega pogleda na robu solz v nekem opustelem svetu. Posebno sugestivnost očetovega lika vidim ravno v tem: kot da prav tisto mrtvo telo, ki ga je v 15. stoletju naslikal Mantegna (spominjam se, kako neznansko travmatična se mi je zdela ta slika, ko sem jo v otroštvu prvič videl na neki razglednici; v njej sem videl *nekaj nepopravljivega*), nenadoma zares oživi – splošno znani renesančni Kristus, atletski in mračen, se pokaže v neki nasilni tujosti, katere nadih je dejansko prisoten na nekaterih renesančnih slikah ali v nekaterih vizijah tedanjih svetnikov, v katerih se je Kristus včasih pojavil tudi kot oseba, ki povzroča strahotno bolečino, ki nerazumljivo, prav sadistično muči.

Obenem pa oče v tem filmu Vanjo muči prav s tisto zavestjo o času, ki jo je kot pogoj za zavest o neponovljivosti konkretnega zgodovinskega časa vpeljalo krščan-

stvo: z zavestjo o ireverzibilni linearnosti časa. Tega ni mogoče spregledati. In prav v tem smislu se ta film, ki se dogaja v na videz povsem nedoločljivem prostoru in času, čeprav dobimo v njem tudi nekaj konkretnjših namigov na opustošenost "postkomunistične" realnosti v prostoru bivše Sovjetske zveze, lahko navezuje tudi na konkretno zgodovinsko dogajanje. Marcel Štefančič je v svoji kratki oceni vrnitve v *Mladini* alegoričnost tega filma videl ravno v smislu nekakšne zgodovinske alegorije: "Težko boste našli bolj morast film o strahu pred vrnitvijo stare partijske oblasti". Glede na Vanjevo starost in letnico filma bi se čas očetovega odhoda ujemal ravno s časom razpada Sovjetske zveze. Vendar pa se ravno takšno razbiranje nikakor ne bi smelo ustaviti le pri konstatiranju strahu in more: če gledamo film na tak način, gre prej za študijo ambivalence vzgibov čutenja.

V tej optiki pa bi lahko dobila neke vrste pojasnitev tudi komplicirana združitev disparatnih simbolnih prvin v Kristusovem liku, kot se kaže v tem filmu. Kar je dajalo posebno monstroznost težki realnosti sovjetskega stalinizma, je bila ravno uporaba avtoritarnega terorja v imenu dejansko najvišjih etičnih norm radikalno emancipacijskega projekta.

Toda prav ta povezava je lahko izhodišče, da se vrnemo k nekemu vprašanju, ki se nam kar najbolj "neposredno" in "neobremenjeno" zastavi, ko gledamo ta film: kaj je pravzaprav tisto, po čemer ta oče učinkuje kot Kristus? Kaj sploh povezuje tega avtoritarnega očeta, ki surovo pretepa svoja otroka, s Kristusom?

Podoba in smrt.

Poanta tega odgovora je ravno v revalorizaciji podobe. Kristusova *podoba* ni samo eden od Kristusovih atributov: prav bizantinska tradicija ikonodulije, ki je bila v Rusiji močno živa in je v revolucijskem času navsezadnje v marsičem vplivala tudi na nekatere vizualizacijske strategije avantgarde, je do skrajnih konsekvenc razvila teologijo Kristusa-kot-Podobe. Je torej travmatičnost tega filma v travmatičnosti gledanja v oči Kristusu-kot-podobi kot škandalu? Vsekakor hoče biti *Vrnitev* film, ki revalorizira *gledanje*. Tudi gledanje Kristusove podobe, tudi gledanje porumenelih fotografij, tudi gledanje tega filma ...•

