

duhovni glasovi aleksandra sokurova



Mati in sin

edwin cerels

Že iz nenavadne dolžine *Duhovnih glasov* (Duchovnye golosa, 1995) je jasno, kakšen je bil glavni namen Sokurove zadnje videoprodukcije: pri gledalcu vzbuditi potrpežljivost in empatijo. V zameno za majhen, a kljub temu pomemben del našega življenja (natančneje 327 minut) nam Sokurov ponuja resnično zanimivo filmsko izkušnjo. V pričujočem filmu gre bolj za vprašanje gledalčeve fizične vzdržljivosti kot zmožnosti dojemanja njegovega razuma. Sokurov od nas zahteva znaten vložek duha in telesa, ki je v skladu s samim predmetom filma. Od nas zahteva solidarnost z ruskimi vojaki enajstega bataljona, ki stražijo mejo med Afganistanom in Tadžikistanom.

Kot vojni dopisnik se Sokurov pridruži majhni skupini vojakov na meji in se tako znajde na sami bojni črti. Streljanja je sicer malo, a režiserjev namen tudi ni bilo novinarsko poročanje z bojišča. Več kot pet ur neprekinjenega strmenja v ekran, kjer se zgodi zelo malo ali skoraj nič, takoj vzbudi asociacije na duhamorno čakanje vojaka na straži. Čeprav se gledalec trudi, da bi ostal čimbolj zbran, pa mu misli seveda odtavajo drugam. In tako kot se vojak v nekem trenutku najverjetneje vpraša, kaj neki tam počne, tako ima tudi gledalec čas, da si izmisli nešteto odgovorov na to vprašanje, ki ga Sokurov v filmu neposredno sicer nikoli ne zastavi, skriva pa se v samem konceptu filma.

Zgodovinski drobci

Zakaj začenja Sokurov svojo prašno, poletno poročilo z bojišča z nepremičnim opazovanjem zasnežene sibirске pokrajine? Zakaj na začetku kar pol ure govori o Mozartu, Beethovnu in Messiaenu ter s tem uvaja posnetek političnega govora o mejnem konfliktu? Zakaj se mojster filmskega kontrasta svetlobe in teme nenadoma odloči za video in ne za film? Zakaj je posnel dokumentarec o območju, kjer se pravzaprav nima kaj zgoditi (saj ni niti mrličev)?

Na vsa ta vprašanja lahko najdemo odgovore v celotnem Sokurovem filmskem opusu. Tako je avtor, ki je pred študijem režije študiral zgodovino, dokumentarec že od vsega začetka dopolnjeval z igranim filmom. Čeprav je izjemno subjektiven kronik in vodilne državnike najraje prikazuje, ko molčijo (medtem ko pripravljajo čaj ali igrajo klavir), pa je tema ruske zgodovine vedno močno prisotna, še posebej v neprekinjeni seriji njegovih *Elegij*. V *Leningrajski retrospektivi* (Leningradska retrospektiva, 1991), ki ne traja nič manj kot trinajst ur, se v vlogi vojnega dopisnika s Trans-Kavkaza pojavi kar sam. Sokurovov izvirni pristop tako nenehno potrjuje, da njegovi dokumentarci niso nič manj subjektivni od njegovih igranih filmov.

Sokurova zato zlahka označimo kot enega izmed redkih avtorskih filmskih ustvarjalcev. Pri njem je resničnost del njegove umetnosti (ne obratno) in življenjske izkušnje odigrajo v njegovih filmih ravno tako pomembno vlogo kot usoda ruskega naroda. *Duhovni glasovi*

nosijo podnaslov 'iz vojnih dnevnikov'. Na posnetku slišimo režiserjev glas, ki bere svoje lastne vtise in ne zapisov anonimnih vojakov. Gre za prevzetnost ali strah pred morda strašnejšimi zapisi vojaka s fronte? Sokurov nikakor noče dajati vtisa, da ve, kaj vojaki čutijo in o čem razmišljajo. Skuša pa se jim čimbolj približati, postati njim enak. Seveda asociacije in refleksije med filmom pripadajo umetniku in ne vojaku, čeprav je povezava med obema tesna, saj je tudi Sokurovova mladost zaznamovana z vojaško vzgojo. Njegov oče je bil namreč poklicni oficir in mladi Aleksandr Nikolajevič se je selil z njim iz ene vojašnice v drugo.

Ta nenehni občutek 'premeščanja' zasledimo že v njegovih zgodnejših filmih kot na primer v *Reši in ohrani – Madame Bovary* (Spasi i Sochrani – Madame Bovary, 1989), ki ga je posnel na Kavkazu, takoj nato pa je odšel v zakotni predel Sibirije, kjer je posnel *Drugi krog* (Krug Vtoroj, 1990). V *Kamnu* (Kamen, 1994) prikaže ognjeno rdečo Jalto kot izjemno negostoljuben kraj, medtem ko je v *Duhovnih glasovih* poudarek na menjavi podnebja.

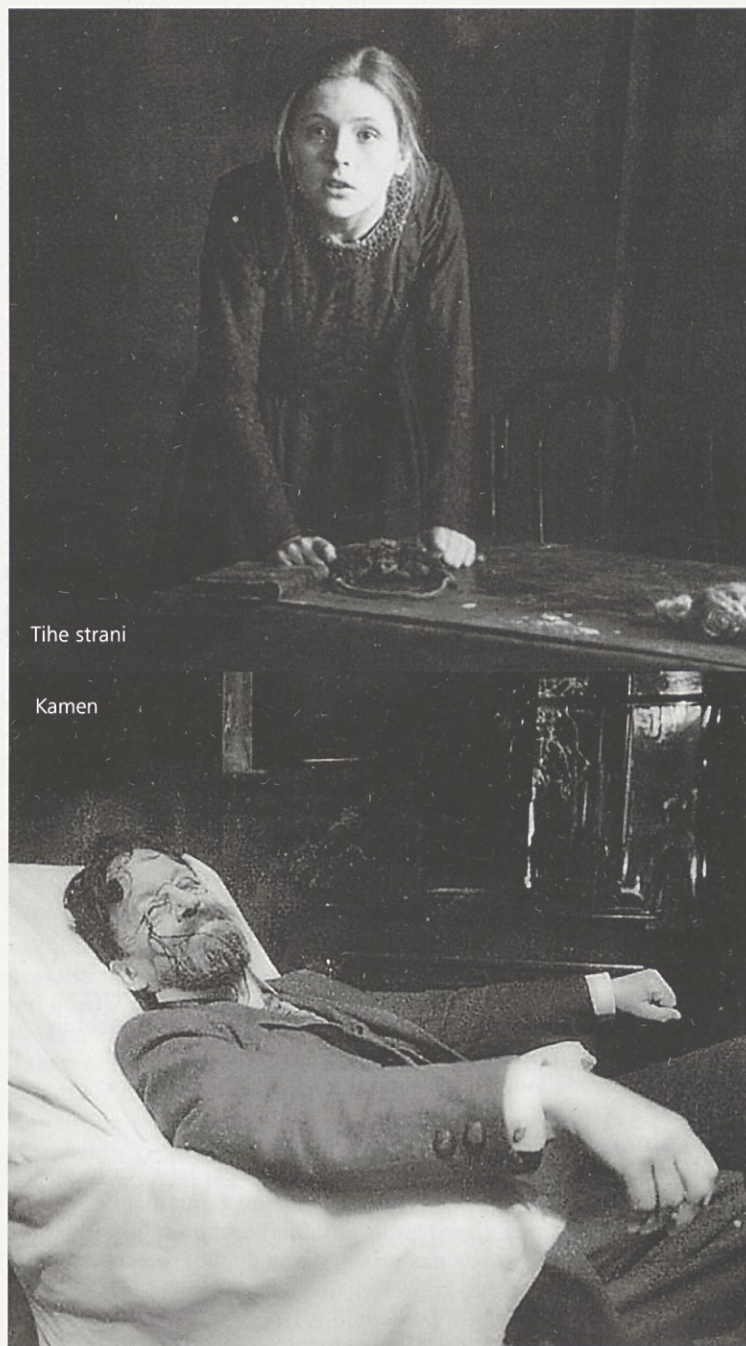
V *Kamnu* se Sokurov poistoveti s Čehovom, ki je kot zdravnik začasno prekinil svojo pisateljsko kariero in prostovoljno odšel v zapor na otok Sachalyn, kjer se je soočil z umirajočimi zaporniki. Ko se je pripravljal na adaptacijo *Zapiskov iz mrtvega doma* Dostojevskega, je za svoj film, ki nosi naslov *Tihe strani* (Tichije stranitsy, 1994), odšel v zapore obiskat na smrt obsojene morilce. Toda Sokurov (ki je sam po postavi majhen in zaradi bolezni že od otroštva šepa) je iz herojev Dostojevskega napravil mučence. Tako kot v *Duhovnih glasovih*, ko govori o Mozartu, nenehno poudarja njegovo majhnost, krompirjast nos in grdo oblikovane roke, rahitičnost, revščino itd. Večji genij ko je človek, težja je njegova pot skozi solzno dolino tega sveta, zaključuje Sokurov.

Umetnostnozgodovinski pogled

Uvod z glasbo Mozarta, Beethovna in Messiaena ter z besedili o njih prida *Duhovnim glasovom*, sicer vojnemu dokumentarcu, svojevrstno kulturnozgodovinsko perspektivo. Z izbiro tekstov Sokurov še poudari bedo človeškega bivanja, obenem pa tudi veličastnost, ki jo človek lahko doseže s popolno predanostjo svojemu ustvarjalnemu duhu. S tem doseže raven, na kateri postane enak naravi in večen. Sokurov romantično pojmuje odnos med človekom in naravo, nasprotje med človekovo majhnostjo in veličastnostjo narave, kar se kaže tudi v posnetkih mogočnih gora. Ta njegov odnos ga tesno povezuje z obdobjem, ko je ustvarjal slikar Casper David Friedrich.

Zdi se, da režiserja v pričujočem vojnem dokumentarcu še najmanj zanima sama vojna. Ta je v *Duhovnih glasovih*, ki so prej literarni esej kot komentirani dokumentarec, prikazana zgoščeno in ima predvsem metaforično funkcijo. Vojna je ilustracija nezavednega, drzna in nenaravna aktivnost. V veličastnem okolju, kot ga najdemo v tem filmu, je streljanje vojaka nesmiselno in celo smešno, še posebej, če sovražnika ni na spregled. Zato pa nam Sokurov z neverjetno potrpežljivostjo in naklonjenostjo prikazuje vsakodnevni ritual vojakov; pranje, kuhanje, peščenje. Ta skromna dejanja so poslednji poskus človeka, da bi se vključil v okolje, da bi bil čimbolj del skupine. Vojna je za Sokurova surov poseg v človekovo organsko harmonijo, ki jo zaljubljenca v njegovem filmu *Osamljeni glas človeka* (Odinokij golos človeka, 1979/80) skušata znova vzpostaviti iz vojnih ruševin. V *Boleči brezčutnosti* (Skorbnoje bezchustvije, 1987) Sokurov ugotavlja, kako sta vojna in moderni čas drug drugemu zaveznika. Toda režiserju klasične ruske šole je militaristična futuristična retorika tuja. "Vojna je strašna: sam dim, ogenj, prah in strah," zapiše v svojem dnevniku.

Toda Sokurovov komentar vojne (anti)estetike se tu zaključí. Vojna je nenadoma tu kot bivanjsko stanje in izvirni greh, neizogibna groza. Kljub podobnim umetniškim težnjam in izjemni dolžini filma pa *Duhovni glasovi* ne želijo posnemati *The Troubles We've seen* Marcela Ophülsa (1995). V filmu Sokurova ni sledu o dekonstrukciji vojne psihologije, o vlogi medijev ali civilizacijskih modelih smrtnega boja. Kakšni so bili torej njegovi nemi pri snemanju *Duhovnih glasov*? Kot zapiše nekje v svojem dnevniku, je bil njegov glavni namen, da se vključi v družbo, postane eno s fanti na bojišču. Skupaj z njimi skuša premagati občutek zavrženosti in sicer tako, da se privadi primitivnim razmeram, snema resnično



Tihe strani

Kamen

"down to earth" kadre, z ognjem in peskom kot edinima barvnima odtenskoma na svoji revni paleti. Političnih, ideoloških ali verskih pogovorov v filmu ni. Vsak izmed vojakov se počuti ogroženega in zapuščenega v teh (od Boga?) pozabljenih gorah.

Nobenega boja torej, en sam preplah, nekaj sekund trapastega streljanja v prazno, s čimer še poudari absurdnost situacije. Tako kot v najboljši Beckettovi tradiciji je tišina v takšnem primeru prepričljivejša od vsakršnega poskusa pojasnjevanja. In tako kot akterji v tem komičnem ne-dogajanju tudi gledalec *Duhovnih glasov* čaka, kaj se bo še zgodilo. Pisma domačih potujejo do vojakov tri mesece, novic ni, pojasnjevanja o smiselnem ali nesmiselnem heroizmu tudi ne. Vse, kar jim ostane, je vdana predaja brezbrizni naravi. V filmu ni izjemnih in avtonomnih scen, le apatično opazovanje komaj spreminjajočega se sveta. Ni tudi razburljivih kadrov, ki bi vsaj nekoliko prekinili monotonijo. Ostane samo pretanjeno niansiranje ničnih, neznatnih trenutkov. Sokurov uporablja popolnoma drugačno fotografijo kot Jef Wall, ki je leta 1992 predstavil svojo monumentalno sliko *Dead Troops Talking: A Vision After an Ambush at the Red Army Patrol Near Moqor, Afghanistan, Winter 1986*. V katalogu *Public Information* (*Desire, Disaster, Document* – 1994) so ta digitalno sestavljen posnetek označili kot najbolj dramatično Wallovo sliko in kot "antinaturalistično politično gledališče".



Duhovni glasovi

“Na formatu, ki ga lahko postavimo ob rob epskim zgodovinskim slikam iz 19. stoletja, je Wall sestavljal spektakularni ‘tableau vivant-mort’ o zadnjem boju sovjetske vojske. Umazana scena se razkrije s pomočjo istega objektivna, skozi katerega je zahodni kapitalizem dolga leta opazoval komunistično moč in sedaj gleda njen propad. Kar je bilo prej (t.i.) vsesplošno zavajanje in laž, je zdaj (t.i.) kup puhtečega gnoja. Rdeča armada, ki ni več primerna za predstavljanje velikega imperija, si mora nadeti teatralen videz pretresenega bataljona prebičanih teles, ki kot v zaključni sceni kakšne grozljivke bijejo smrtni boj. Ob strani vidimo zagretega mladega afganistanskega mudžahedina, ki brska po neki torbi in išče nekaj izjemno pomembnega, kar bi odnesel s seboj iz te vizionarske nočne more o zgodovinski krizi.”

“Slow history”

Predmet v *Duhovnih glasovih* je skoraj isti kot pri Jefu Wallu, toda tema je povsem drugačna. Pri njem ne najdemo zamrznjenih posnetkov kupa trupel v zgovornih pozah, vkomponiranih v premišnjeno sliko. Sokurov nas prisili, da na čimbolj preprost način opazujemo molčeča telesa, ki preživljajo čas s čakanjem, pranjem ali kuhanjem. Kaj drugega bi v *Duhovnih glasovih* težko našli. Zgolj nekaj teles in minevanje časa. Brez kakršnegakoli pričakovanja Sokurov čaka skupaj z vojaki. Tako kot nekonvencionalni dokumentarec *Z vzhoda* (D’Est, 1993) Chantal Akerman je tudi pričujoča meditacija o spreminjajoči se podobi vzhodne Evrope v prvi vrsti vaja v potrpežljivosti in empatiji. Zgodi se skorajda nič. To ni akcijski film, prej je pasijon. “In življenje teče dalje”, kot je poudaril že Kiarostami. Voja ali ne, verski konflikt ali politična revolucija, človek na koncu vedno ostane sam s seboj. Potrebuje spanec, hrano in malce glasbe, da prežene čas.

Kar se tiče fotografije, je na tem mestu bolj kot Jefa Walla primerno omeniti dela Cragieja Horsfielda. Ta nerazvite filme pogosto tudi po več let hrani v predalu in ko se vendarle odloči, da jih bo razvil, se trudi, da bi bile fotografije videti čim starejše. Njegovi portreti in akti niso moderni, razgibani ali svetli. Na velikih črno-belih fotografijah vidimo zgolj težka, mirujoča in počasna telesa. Horsfield je eden najglasnejših zagovornikov “slow history”, umirjene zgodovine navad iz zasebnega življenja, ki temelji na človekovih potrebah in njegovem preprostem boju za preživetje. Horsfieldov koncept vsakdanjega je fenomen, ki ga ni moč poenostaviti na retoriko banalne in revne oblike konsenza. V njegovem delu ni nikakršnih ideoloških konfliktov, kakor tudi ne razglašanja novih, razburljivih idej. O svojem mestu v (umetniškem) svetu in o svojem pogledu na zgodovino pravi: “Zdi se, da je umetnost v fazi nemoči, ločena od življenja. Izgubljena je v formalizmu brez smisla – samo še ena ločitev na dolgem seznamu 20. stoletja. A čeprav se govori, da se zgodovina približuje koncu, ni

ona tista, ki se končuje, temveč sama ideja zgodovine. Zgodovina kot izraz sedanosti, kot sodbe, ki jih poosebljamo, je brez začetka ali konca (...). Umetnost, karkoli že je, lahko usmeri našo pozornost bolj na resničen kot na fantazijski prostor, bolj na resničen kot na mitologiziran čas domišljije, ki zanika smrt in preskoči sedanost. Premagovanje odtujitve zahteva oblikovanje identitete, a ne v skladu z nekim mitom preteklih skupnosti temveč glede na specifičnost prostora in časa, tako da je teža, substanca fizičnega sveta vidna v njegovi sedanosti. Umetnost je lahko hkrati znamenje fizičnega sveta in sveta duha – saj med njima (v resnici) ni razlike.”

Horsfield naredi malo fotografij, a so vse unikatne. Namesto da bi razvil tisoč istih, se odloči za eno fotografijo, ki v galeriji ali muzeju, kjer razstavlja, od gledalca zahteva fizičen napor.

“Na takšni fotografiji lahko prepoznamo drugega, smo eno z njim, ker prepoznamo bedo, ki je skupna nam vsem. Takšna umetnost pripoveduje o skupnosti ter o medsebojnem sočustvovanju. Zaradi tega gibanja od sebe k drugemu se lahko skupaj upremo smrti – v tem leži sled moralnega univerzuma. Univerzuma, v katerem umetnost ne prizadane temveč zdravi, ne ponuja lažne tolažbe in posploševanja, temveč govori o specifičnem, skrivnem kraju, o tem trenutku, o tej sedanosti ob prelomu sveta.” (Artforum, maj 1994) Umetnost in kontemplacija kot moralno dejanje torej, skupinski trud, ki ne nudi nikakršne lažne tolažbe, temveč ljudem vrača kolektivno, včasih celo komično avtentičnost. In takšna preprosta umetnost je v vojnem času bolj koristna od neskončne, napihnjene politične debate ali nesmiselne analize.

“V vojnem času mora človek videti svoje mesto v zgodovini, da lahko prenaša življenje med neštetimi nespodobnostmi, da lahko premaga nesmiselnost življenja v kaosu. Toda ta odnos mora imeti trden temelj, kar pa seveda pomeni, da ne more prevzeti zakonov kulture v mirnem času. Voja umetnost mora biti izjemna, specifična, telesna. Voja uničuje navidezno kontinuiranost življenja, skrbno gojen mit o stalnosti. Razkriva nežen oklep kulture, skupnosti, “nas”. Ko je naša ranljivost razkrita, je nemogoče živeti brez strahu, saj se zavedamo, da se tla lahko v vsakem trenutku spodnesejo pod nami. V tem je sorodna smrti in šoku, ki smo jima izpostavljeni vsi. Kljub temu da je voja nenadna, pa nam zaznamuje vse življenje. Voja pokrajina je bila pokrajina našega otroštva. Voja je prizanesla le nekaj letom evropske zgodovine in ne verjamem, da je končana.” (C. Horsfield v svojem katalogu, London, 1991)

Izkušnja prestopanja meja

Kajti vojne še zdaleč ni konec in Sokurovi vojaki v *Duhovnih glasovih* še naprej kuhajo, tudi med samim spopadom. Prikaže tudi vojake, ki si prižigajo že kdo ve katero cigareto po vrsti, ker pa nimajo vžigalic, s kamnom tolčejo po tulcu naboja. Tudi v *Leningrajski retrospektivi* avtor večkrat naredi premor s snemanjem delavca, ki kadi. *Duhovni glasovi* pravzaprav zahtevajo od gledalca, da si tudi sam vzame premor od vsakdanjega ritma in razmišlja o vojakih, ki kadijo in kuhajo. Njihova situacija je neresnična, sanjska, “kot bi bilo vse na zemlji enako neresnično,” neke omeni Sokurov. Snema može ko so budni, pa tudi ko spi. Toda *Duhovni glasovi* še zdaleč nimajo nič skupnega z ironičnimi, distanciranimi opazovanji, kot jih najdemo v filmu *Sleep* (1968) Andyja Warhola. Sokurov se nikoli ne postavi za t.i. mehanično–objektivno kamero; njegova prisotnost je vedno odkrito opazna. Statični kader na začetku filma traja celih petintrideset neprekinjenih minut, toda nebo se medtem komaj opazno spremeni – iz sončnega v oblačno, iz svetlega v nenavadno neresnično in apokaliptično. Ta učinek je brez dvoma dosegel z vizualnimi efekti v postprodukciji. Vsak montažni prijem tako izdaja prisotnost in pomembnost Sokurova kot prve priče. Na začetku *Duhovnih glasov* uporablja predvsem tračnice, zato da mirno drži kamero v rokah in se iz ene situacije, z ene lokacije počasi premika na drugo. Kasneje, ko se gledalec že bolje orientira znotraj nenavadnega vojnega dekorja, se hitreje premika tudi naš vodič.

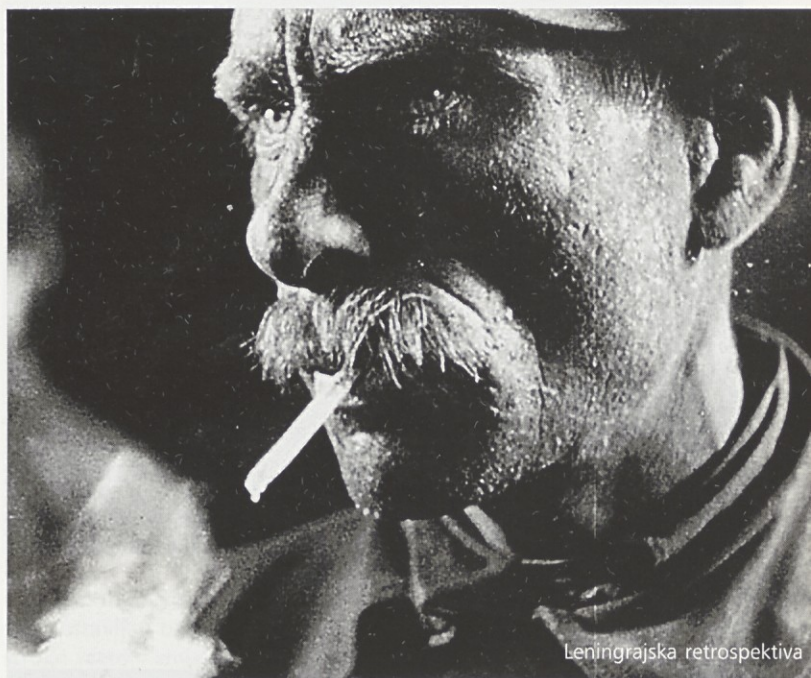
Kam nas Sokurov vodi, ostaja do konca filma negotovo ali celo nalašč nejasno. Kar režiserja predvsem zanima, ni fascinanten zaključek ali celo srečen konec, ampak brez dvoma premikanje,

koraki, prehod iz ene slike v drugo, iz svojega lastnega bivanja v bivanje enega izmed vojakov. *Duhovni glasovi* so razvlečena vaja v prehajanju prek meja. Vodi nas od enega zakotnega kraja do drugega, od severnih tunder do kamnitih gora med Afganistanom in Tadžikistanom. Po meji, ki jo vojaki čuvajo, teče reka. V začetnem kadru je iglast gozd kot temna črta edina razmejitev med nebom in zemljo. Pozoren gledalec v daljavi opazi, kako se med drevesi z ene strani slike na drugo plazi človek. To je samo ena izmed mnogih nazornih vizualizacij prehajanja čez mejo. Drug takšen primer je, ko mora kameraman med snemanjem prek konkretne barikade iz bodeče žice in tako na zelo subtilen način tudi sam postane udeleženec v filmu. Prav tako so številni kadri, s katerimi Sokurov skuša posameznika umestiti v določen kontekst, čeprav to sprva izvede le poredko: panoramsko gibanje kamere iz roke z vrha gore, neskončno razširjanje kadra na veličastno pokrajino, (tehnično) neverjeten nenaden dvig z nečim majhnim v prednjem planu (kako in kdaj je prišel do krana?). Tako kot Stalker v istoimenskem filmu Tarkovskega tudi Sokurov rad prevara svojega gledalca. Vedno znova se zajdemo na isti iztočnici, premagane barikade in prehojene mejne točke nas ne pripeljejo niti koraka naprej.

S prehajanjem meja v časovni liniji se dogaja enako: podobe obvisijo na ekranu za dolgo časa in iztekanje resničnega časa se pogosto zdi edina "akcija" znotraj določene scene. Težko bi zagotovo rekli, na kaj se je Sokurov osredotočil med montažo. Tarkovski je v *Zapečatenem času* govoril o povezavi podob in internega časa kot o ureditvi rečnega toka. Zapornice, s katerimi Sokurov ureja potek filma, so glasbeni deli. Navadno gre za vedno en in isti, temačen, svečan vodilni motiv – zvok pušk, ki evocira nevihto v daljavi. Resnično trajanje posnetkov poudarjajo tudi zvočni efekti, ki so navadno veliko predolgi, da bi lahko imeli zgolj vlogo zvočne zaves. Proti koncu filma eden od vojakov vpraša snemalca, koliko je ura. Silvestrovo je in čeprav je sleherno upanje na izboljšanje njihove situacije nično, se moške kljub temu zberejo, da bi skupaj praznovali novo leto. Samo po sebi se razume, da je Sokurov ta ritualni trenutek prehoda, čeprav je sam na sebi popolnoma brezizhoden in bešen, na vsak način hotel uvrstiti v film. Improvizirano praznovanje novega leta ni samo prehod v časovni dimenziji, ampak so v tistem trenutku tudi na fizični ravni premagane marsikatero pomembno bariere. Sokurov se pridruži vojakom, ki skupaj pripravijo obed. Vsi pijejo iz iste steklenice, kar pomeni, da se ista tekočina preliva po vseh telesih. Bratstvo, željena enost režiserja z vojniki, je končno dosežena. V tem zadnjem, petem delu Sokurov tudi prvič očitno prikaže občutja na obrazih ganjenih in celo jokajočih vojakov. Ravno tako presenetljiv je pogled, ki ga prek svoje kamere vzpostavi z enim od vojakov. *Duhovni glasovi* so na trenutke prav tako telesno čutni in drzni kot filmi Warhola ali De Kuyperja. Toda zares erotični ali celo homoseksualni Sokurovovi posnetki spečih ali umivajočih se vojakov vendale niso. Sokurov kot vojaški duhovnik spoštuje najintimnejše misli in občutja fantov, ki jih opazuje dan in noč. Najskrajnejša meja, katere se dotakne med snemanjem, je meja med subjektivnim in objektivnim, med fikcijo in dokumentarcem, med življenjem in smrtjo. In speči vojaki so z zaprtimi očmi in komajda premikajočimi se prsmi podobni figuram, ki nihajo med spanjem in smrtjo.

Edini jasen prelom v *Duhovnih glasovih* je nekje na sredini filma, a je tako očitno kot reklamni plakat, kot moto, pribit nad slikovni esej. Dva kratka bližnja plana iste skrivnostne srednjeevropske slike ne moreta biti naključje. Na sliki vidimo dva v črno oblečena dečka, ki držita nosilnico in na njej nosita navidez utrujenega angela s prevezo prek oči. Morajo tudi ruski vojaki tako ščititi svoje izčrpano, a še vedno sveto kraljestvo? Manj nespodobni, a ravno tako simbolistični so številni detajlni posnetki žuželk, plazilcev in ptičev. Kot zamaskirano medigro Sokurov od časa do časa uvede posnetek kobilice med praznimi naboji, želvo, ki pred sabo potiska puško ali sokola, ki se prepusti vetru, da ga ponese na električni drog. V njegovih igranih filmih imajo takšne brazčasne živali vedno posebno mesto in tudi v pričujočem dokumentarcu pridajajo človeškemu svetu drugo, metaforično dimenzijo.

Sokurov sam večkrat poudarja tesno povezavo med svojimi zadnjimi filmi in tistimi prvimi. Tako kot v *Kamnu* in v *Tibih straneh* tudi tu



namreč ponovi svoj najljubši del iz *Osamljenega glasu človeka*: neukročen notranji dialog med vojakom, ki se vrne domov, in njegovim starim gnevom, pri čemer moramo to razumeti kot njegov spomin, greh in svetost ter dilemo o obstoju ali neobstoju (krutega) Boga.

Videti je, kot bi Sokurov zadnja leta nenehno čakal, da bo naslednji njegov film tudi poslednji, in kot bi vsakokrat skušal skleniti zaključeni krog s svojim prvim filmom. Ali pa morda vsakokrat poskuša vzbujati upanje, da je vedno možen nov začetek? Tudi ljubimca v *Osamljenem glasu človeka* kljub vojnim bolečinam skušata začeti novo življenje. Previdno, a odločno se podata v novo ljubezen, se naselita v novo hišo, kuhata in pereta, si na novo zgradita človeško dostojanstvo.

Zgodovina se zaključuje počasi, vendar vztrajno. Tako kot Craigie Horsfield s svojim konceptom o "slow history" tudi Sokurov dvomi, da je ponovna vzpostavitev vsakdanjega reda po vojni mogoča. Vse teorije, teologije ali ideologije so po njegovem mnenju zgolj slaba tolažba, saj so preveč spremenljive in občutljive. •

Prevedla Mateja Seliškar