

# Ricky: sodobna potujitvena filmska pravljica

Nina Cvar

*Ricky* (2009), ne čisto zadnji film Françoisa Ozona, sicer izjemno plodovitega francoskega ustvarjalca, je svojevrstna magično-realistična pravljica, katere celovitosti prav gotovo ne gre razumeti brez njene umestitve v širšo genealogijo Ozonove filmografije, sploh če se spomnimo tiste Bettelheimove teze o pravljičah kot zvrsti literature, ki naj bi otrokom služila kot nekakšna platforma za razreševanje notranjih konfliktov pri vstopanju v svet odraslih. Pa je *Ricky* kljub videzu res svetla zgodbica o zagatah sodobne (zahodne) družine in družbe?

Uprizarjanje heterogenih spolnih identitet in roganje buržoazni kulturi, podmazano z bolj ali manj eksplicitno kritiko njenih fašistoidnih intenc, je nedvomno ena od distinktivno ustvarjalnih potez Françoisa Ozona, diplomanta pariške filmske šole La Fémis, na kateri so se med drugim šolali tudi Claire Denis, Alain Resnais in Claude Miller. Prepričevanja raznorodnih stereotipov in predsodkov, vezanih zlasti na spol in seksualnost, bolj ali manj subtilno pa tudi na (patriarhalne) družbeno-ekonomske strukture ter njene heteronormativne norme, se Ozon v svojih filmih rad loteva skozi vijačenje ustaljene narativne forme. Kronološki potek dogajanja namreč pogosto razlomi v posamezna poglavja oziroma etape ali se zateka k rabi flashbacka, ki, vsaj v *Preostanku časa* (*Le temps qui reste*, 2005), deluje na asociativen način.

Pa vendar imamo Ozona zavoljo omenjenega, tako rekoč bergsonovskega narativnega orodja – prototipsko ga uporabi Alain Resnais v filmu *Hirošima, ljubezen moja* (*Hiroshima mon amour*, 1959) – bolj težko za modernističnega avtorja. Prej bi ga lahko zavoljo preigravanja rigidnih, binarno opozicijskih identitet, prehajanja med cinesfilijo in popularno kulturo ter rokovanja s parodijo in z ironijo, s katerima na primer spodkopava falocentrični označevalec (v *Hladnih kapljah na vroče kamne* [*Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*, 2000], izvrstnem hommageu Rainerju Wernerju Fassbinderju), umestili v milje postmodernističnega filma.

Pravzaprav se zdi, kot da se Ozon palimpsestno premika po svojih tematskih tirni-



cah, kajti v vsakem novem filmu jih preobleče v drugačno reprezentacijsko-narativno strukturo. V *Rickyju* nam tako servira precej preprosto, skorajda že minimalistično zgodbo o sivi realnosti francoskega delavskega razreda, depresivni mami samohranilki, ki za borno preživetje sebe in hčerke opravlja nevarno, duhamorno delo za tekočim trakom neke kemične tovarne. A njuno življenje se prekucne na glavo, ko mama Katie (Alexandra Lamy) spozna Paca (Sergi López). Gre za tipičen Ozonov zaplet nenadne prekinitve vsakdana, ki tu kulminira v rojstvu dojenčka Rickyja, za katerega se kaj kmalu izkaže, da ni »navaden« otrok. Spoprijemanje družine z Rickyjevo »drugačnostjo« Ozon vizualizira skozi zase značilni žanrski pastiš, estetizacijo ter teatralnost, v tem primeru osredinjene na nekatere linije tematiziranja ojdipovske situacije.

Na sledi izpiljene vaje v postmodernističnem slogu, mestoma prekinjene z elipso, smo v *Rickyju* priča spajanju elementov melodrame, komedije in fantastike. Njihovo prepletanje je sicer podčrtano z bližino, ki pa je le navidezna. V svoji inverziji se namreč razleze v melanholično potujitev: v bridko metaforo odnosa večinske kulture do vsega tistega, kar ne želi razumeti.

V pravljičo o nenavadnem dojenčku, aluziji na angela, avtor vtisne svoji potezi

komičnega ošvrka buržoaznih vrednot na eni strani ter gorkih implikacij teh istih družbeno-kulturnih obrazcev na drugi strani. A za Ozona je značilna še ena preokupacija. To so politike reprezentacij telesa v procesih družbenega nadzora, pri čemer pa mu vpis telesnosti malega Rickyja v nekakšno vmesno pozicijo med naravo in kulturo omogoči tako detabuizirane (iluzorno) utečene dominantnih identitet telesa kot tudi navezavo na spolne identitete in njihovo dožemanje v družbi. Prav na tej točki se *Ricky* izkaže za precej avtobiografskega, ki pa je zaradi ekskurza v formo pravljice toliko bolj obložen s trpkostjo, saj način avdiovizualizacije izbranega izrazja pri gledalcu še dodatno vzpostavlja občutek nelagodja.

In kaj ima s tem opraviti Bettelheimova teza o pravljičah? Ne le da pravljične pregovorno predstavljajo pomemben kulturni rezervoar formiranja subjekta, v konkretnem primeru lahko izbira (potujitvenih) pravljičnih pripovednih kulis bistveno delegira gledalčevo interpretacijo zaključne špice filma, ki jo lahko vzporedno beremo z navedbo profesorice Ginette Vincendeau. Ta trdi, da naj bi Ozonova priljubljenost v Franciji do neke mere temeljila na izbrisu njegove homoseksualnosti – ob tej misli pa zaključni kadri filma delujejo še toliko bolj pretresljivo ...