



nič drugega kot marketinška strategija, ki skuša žanr grozljivke dvigniti na raven »art« produkcije – karkoli naj bi ta oznaka v svoji široki rabi določala. V ta kontekst se sicer uvršča predvsem množica naslovov, ki je nastala pod okriljem ameriških *indie* produkcijskih magnatov A24 – **Pod kožo** (*Under the Skin*, 2013, Jonathan Glazer), omenjeni *The VVitch*, **Zelena soba** (*Green Room*, 2015, Jeremy Saulnier), **It Comes at Night** (2017, Trey Edward Shults), **Vrhunec** (*Climax*, 2018, Gaspar Noé), tudi *Nasledstvo* in *Solsticij* – ali Bloomhouse Productions, ki je že v osnovi specializirana za tovrstno žanrsko produkcijo: na primer **Paranormalno** (*Paranormal Activity*, 2009) z vsem nadaljevanji, omenjeni *Zbeži!*, **Noč čarovnic** (*Halloween*, 2018, David Gordon Green) ... Žanr grozljivke je namreč večkrat negativno pogojen kot *trash*, B-ali C-produkcija, ki uživa v neumnih, stereotipnih scenarijih in se duši v presežni množini posebnih učinkov z namenom šoka. Posledično je seveda lažje pridobiti produkcijska sredstva ter distribucijo in festivalsko občinstvo v kameleonski metamorfozi označevalcev, ki skušajo grozljivko povzdigniti nad »nizke« konotacije žanrske oznake, kar je predvsem ignorantsko do zgodovine filma in žanra samega, oznake »visoke« in »nizke« umetnosti pa precej žalostno usidrane v kritiško logiko pred-dvajsetega stoletja.

V kontekstu zgodovine filma se na primer *Solsticij* vzpostavlja v očitnih vzporednicah s kulturnim arhetipskim primerkom žanra folklorne grozljivke **Mož iz protja** (*The Wicker Man*, 1973, Robin Hardy). Ta prav tako postavlja preveč racionalnega prišleka (policista) v sredo izolirane in nenavadne otoške komune, ki slavi poganske praznike plodnosti. Če se zdi, da skuša junak iracionalna pravila bolj kot ne spretno izigravati, da bi prišel do svojega končnega cilja (najti izginulo dekle), se perspektiva v končni instanci zaobrne: junak je bil vseskozi črni peter, spretno zapeljan žrtveno jagnje – v plamenih, ki objamejo živega moža iz

protja, zmaga je iracionalna tema. Podobna premisa kulta, žrtvovanja v zahvalo in za pomiritev bogov, nastopa tudi v *Solsticiju*, pri čemer se očitno odpira dodatna tema, razpadla ljubezenska zveza in prevara: končno Christianovo obsodbo na smrt namreč določi Dani – sveže okronana majjska kraljica, ki najde v psihedelično-tesnobnem trenutku svoje mesto v svetu v novi družini švedske komune. Večplastno branje vzvodov zgodbe (žalovanje, družina, ljubezen, smrt, maščevanje ...) je sicer klasični pristop k branju filmskega teksta, ki se v žanr grozljivega obrača predvsem skozi eksplicitno prevlado temačnega, iracionalnega trenutka konca. Presežna vrednost če-že oznake »več-kot-grozljivka« (*elevated horror*) pa je v vzpostavljenem kontekstu položena predvsem v filmsko podobo kot tako: v rabo in preigravanje filmskih izraznih sredstev, ki od simbolno premišljene barvne palete, izbrane rabe glasbe, montažnih prehodov in klasičnih žanrskih filmskih tropov folklorne grozljivke ponuja dovršeno celoto. Užitek je v pogledu, ki se v počasnem ritmu razmajane zavesti in brutalne čudnosti kljub realizaciji pričakovanega pusti presenetiti globoki temini, ki vseskozi zaobjema presvetljene in žareče podobe poletnega solsticija. Te v končnem trenutku zvezne bližine vrhunca življenja in smrti gotovo vzbujajo nelagodje in grozo, konkurenčno takim in drugačnim tropom žanra grozljivk.

RYUICHI SAKAMOTO: CODA

PETER ŽARGI

Portret glasbenega velikana

V okviru septembrskega festivala SONICA je bil v Kinoteki prikazan dokumentarni film **Ryuichi Sakamoto: CODA** (2017) režiserja Stephena Nomure Schibla, ki smo ga tako lahko pri nas videli z nekaj več kot enoletno zamudo. Tudi Sakamoto sam je postal subjekt dokumentaristike relativno pozno, kar pa ob njegovi nevsiljivi, nevpadljivi in skromni držji morda niti ni presenetljivo, saj kljub univerzalni prepoznavnosti in eni najbolj cenjenih in najdaljših karier tako v filmski kot v



popularni in sodobni klasični glasbi tudi nikoli ni postal predmet tolikšnega kulta kot nekateri njegovi sodobniki.

Klasično šolani glasbenik in etnomuzikolog s poglobljenim zanimanjem za tradicionalno in elektronsko glasbo je zaslovel kot član skupine Yellow Magic Orchestra, manične zmesi popa, elektronike, ambientalne glasbe in novega vala, ki je zraven predvidela še hip-hop in industrial ter zasnovala glasbo videoiger za naslednje desetletje. V vsakem elementu svojega multidiscipliniranega sloga so bili tako samozavestni, da je vse izpadlo prelahko, in Sakamotove solo plošče so prav tako izražale sorodno obvladovanje glasbenih idiomov.

Kot filmski skladatelj pa je bil Sakamoto eden prvih, ki je prepoznal tip minimalizma, kakršnega potrebuje film, oziroma prvi, ki je elektronsko glasbo (ki si je počasi utirala pot v film že od sredine 40. let, z vrhuncem v sedemdesetih) tako homogeno in kontrolirano združil z ostalimi tradicijami; v tem je bil tudi v naslednjih desetletjih redko presežen. Težko si je predstavljati vplivnejši in močnejši debi filmskega skladatelja, kot je njegova glasba za **Veseli Božič, gospod Lawrence** (1983, Nagisa Oshima), v katerem je ob boku Davida Bowieja tudi zaigral. Svoje etnomuzikološko znanje je ponovno združil z neoromantiko za Bertoluccijevega **Zadnjega kitajskega cesarja** (The Last Emperor, 1987) v stil, ki ga je v naslednjih desetletjih kot filmski skladatelj pogosto priklical nazaj v različnih permutacijah. Zadnja je bila glasba za **Povratnika** (The Revenant, 2015) Alejandra Inarrituja, ki jo je prispeval poleg Carstena Nikolaia in Bryceja Dessnerja in v njegovem opusu predstavlja eno najuspešnejših združitvev minimalizma elektronske in klasične glasbe. Tukaj ne govorimo o implementaciji elektronike v orkester tipa Hans Zimmer, kjer je že tako nasičenemu orkestru dodane še malo elektro-korajže za dobro mero in za zanimivejše dodatke na DVD-ju, temveč o popolni homogenosti obeh svetov, ko je ločnica med električnim in akustičnim lahko tudi nezaznavna. Omenjena homogenost

– kjer minimalizem ni le izgovor za pomanjkanje kompozicijskega znanja – se kaže predvsem kot vrh ledene gore kompozicije, ki sporoča, da bi se lahko skladbe vsak trenutek razvezale v Sakamotove oprijemljivejše kompozicije, kakor recimo v ponesrečeno prevedenem **Čaju v Sahari** (The Sheltering Sky, 1990, Bernardo Bertolucci).

Ryuichi Sakamoto: CODA ni le dokumentarec o Sakamotovem filmskem ustvarjanju, niti ni kronološki pregled njegovega opusa, temveč portret jeseni nekega ustvarjalca, ki je še vedno izrazito sodoben ter aktualen. Skromnejši, sivolasi Sakamoto je sicer vsake toliko kontrastiran s svojo mlajšo, bolj odrezavo verzijo, ki deluje, kot da morda še ni povsem ponotranjila minljivosti, o kateri v zadnji sceni filma govori monolog Paula Bowlesa (avtorja knjižne predloge *Čaja v Sahari*) in kateri Sakamoto vseskozi išče novo glasbeno spremeljavo. Zunaj tega pa spremljamo – brez kakršnih koli komentarjev, razen Sakamotovih – kolaž trenutkov iz skladateljevega življenja, od kontemplacije nedavno prebolelega raka do aktivizma za opustitev jedrske energije in, seveda, skladanja.

Ravno v slednjem je dokumentarec najuspešnejši, saj je eden redkih filmov, ki nudi vpogled v ustvarjalni proces skladatelja, vendar brez pompa. Filmsko beleženje umetniškega procesa je vedno precej nevhvaležna naloga, vnaprej obsojena na pomanjkljivost, kljub temu pa filmu mestoma uspe zajeti pot glasbe od zasnove do udejanjenja. To je posebej očitno pri skladbi *Solari* s Sakamotovega novega albuma *async*, parafrazirani ultimativnega filmskega skladatelja, Bacha, in sicer njegovega korala in preludija v f-molu: Sakamota sta navdihnili raba omenjene skladbe v *Solarisu* Andreja Tarkovskega v aranžmaju Edvarda Artemieva, ob kateri Kris in Hari nemo lebdita poleg Breugelovih »Lovcev v snegu«, in pa zbirka polaroidov Tarkovskega.

Drugi uspeh filma pa je pogled na Sakamotovo beleženje minevanja, od pričevanja o katastrofah (Fukušima, 11.



september) do snemanja »ledu iz predindustrijske dobe« – na teh točkah film drsi iz kadra v kader brez izpostavljanja pripovednih tehnik, zavedajoč se, kako poveden je Sakamoto sam po sebi, s svojo mirno, a radovedno prezenco. Film CODA tako demistificira avtorja, ne da bi tvegala izgubo magičnosti Sakamotove glasbe.

Glede na to, da so redki akterji popularne kulture druge polovice 20. stoletja ostali relevantni tako dolgo oziroma se celo razvijali in izboljševali, bi od CODE upravičeno pričakovali, da zajame več tiste vseprisotne Sakamotove pomembnosti, zlasti vizionarskega vpliva na glasbena gibanja od osemdesetih dalje, še posebej na hip-hop. Očitno pa CODA preteklost pojmuje kot že dovolj zajeto v skladateljevi (izredno bogati in polnopomenski) sedanjosti. Film tako ostane prostovoljno ujet v nežni kontemplativnosti, ki krasi Sakamotova kasnejša obdobja – in pri zastrašujoči mašineriji pompozne hvale, kateri smo ponavadi priča v sorodni dokumentaristiki, sta mirnost in fragmentiranost izrazito dobrodošli. Prav tako se film večje izogne narativu zmage in kljubovanja, najsibo v okviru bolezni ali pa aktivizma: bolj se usmerja v meditativni oris izginjanja in preporeda. Morda je škoda, da ena izmed nakazanih niti filma, ki jo vidimo v scenah, kjer Sakamoto s snemalnikom lovi zvoke iz okolja, pritrjuje pogosti izjavi, da je karkoli lahko glasba. Ravno na primeru Sakamota bi namreč upravičeno dejali: vse je lahko glasba – če si dober skladatelj. CODA podobno kot njen portretiranec nima odvečnih not. Žal ni tako večša kompozicije, da bi lahko ustvarila film, povsem vreden svojega subjekta, vendar vseeno nudi dostojen portret glasbenega velikana oziroma vsaj kakovostno izhodišče za nadaljnje raziskovanje.

BOŽJA MILOST

JERNEJ TREBEŽNIK

Ozonova zresnitev

Če bi k filmu **Božja milost** (Grâce à Dieu, 2019), novemu celovečercu francoskega režiserja François Ozona, pristopili le zaradi navezanosti na Ozonovo dosedanje delo, bi kinodvorano najbrž zapuščali razočarani. *Enfant terrible* sodobnega



francoskega filma (oziroma eden od njih) si je namreč ime zgradil z igrivimi, erotičnimi (komičnimi) trilerji, ki so se izmikali žanrskim konvencijam, s tem pa so že lahko nakažovali tudi promiskuitetnost ali celo moralno sprevrženost svojih likov in francoske družbe na splošno. *Božja milost* po drugi strani predstavlja resen, stilistično in dramaturško zadržan vpogled v francoski cerkveni škandal, pri čemer ostane tudi relativno malo prostora za avtorski pečat. Zgodnjega režiserjevega ikonoklazma praktično ni več mogoče zaslediti, a lahko po drugi strani morda prav v tem iščemo odraz njegovega nagnjenja k večnem spreminjanju in presenečanju.

Hkrati je nujno poudariti, da je splošna predstava o delih François Ozona vendarle nekoliko varljiva oziroma preveč vezana na njegova popularna zgodnja dela, kakršni sta na primer **Sitcom** (1998) in **8 žensk** (8 femmes, 2002), zaradi katerih je bil prepoznan kot eden osrednjih avtorjev t. i. novega francoskega ekstremizma. Vzporedno je pri režiserju skoraj ves čas obstajala tudi druga, stilsko manj samosvoja, a pripovedno zrelejša plat, ki je z osebnimi dramami tipa **Pod peskom** (Sous le sable, 2000) in **Mlada in lepa** (Jeune & Jolie, 2013) morda prinesla njegov vrhunec. Ko jo obravnavamo v kontekstu teh filmov, *Božja milost* izpade za odtonek manj presenetljivo. Je pa vendarle jasno, da gre za delo, ki bo v Ozonovi filmografiji izstopalo že zaradi tesne vezanosti pripovedi na nedavne resnične dogodke in s tem zaradi očitne družbene, celo politične dimenzije.

Božja milost predstavi zgodbo moških, ki sprožijo kampanjo proti duhovniku, ki jih je v otroštvu spolno nadlegoval, pa tudi proti cerkvenim dostojanstvenikom, ki so za nadlegovanje vedeli, a so ga prikrivali. Na ta način lahko film razumemo kot francosko verzijo ameriške drame **V žarišču** (Spotlight, 2015, Tom McCarthy; pozorno oko lahko v enem izmed prizorov Božje milosti na policijski postaji ulovi celo plakat tega oskarjevca), a je tokrat pripoved speljana še dlje