

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 krasa 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

stran od kakršnega koli senzacionalizma in od šokantnih poznih odkritij. Namesto tega se po uvodni ugotovitvi enega izmed osrednjih likov, da duhovnik, ki ga je nadlegoval, še vedno dela z otroki, film obrne navznoter in se usmeri v osebno doživljanje nekaterih žrtev nadlegovanja (pa tudi v njihovo družinsko življenje) ter v proces njihovega sodnega in medijskega boja proti cerkvi, pri čemer je ves čas jasno, da dramaturški lok ne more več prinesiti večjih presenečenj. Izpostaviti velja način, na katerega uspe Ozon ustvarjati in (večino časa) ohranjati oprijemljiv suspenz, pri čemer pride do izraza predvsem njegova nadarjenost za razkrivanje majhnih človeških kapric in nagnjenj. Tokrat še posebej izstopa neprisiljena, a presenetljiva, skoraj »hitchcockovska« preusmeritev pozornosti v pripovedi z enega osrednjega lika na drugega in kasneje še na tretjega. Na ta način uspe brez pretiravanja ali pripovednih olupšav prikazati različne plati posledic, ki jih lahko travmatična otroška izkušnja pusti človeku (in njegovim bližnjim), hkrati pa ob koncu film svoj zagon najde prav v povezavi med žrtvami oziroma v njihovem zavzemanju za skupni boj proti cerkvenemu prikrivanju resnice, ki ne nazadnje doseže vsaj manjše cerkvene reforme.

Bolj kot večji preobrati, ki bi nenadoma zamajali tok filma, njegov ton narekujejo majhne prelomnice, ki do izraza pridejo ravno zaradi Ozonove prefinjene, natančne obravnave. V prikazu ključnih korakov travmatiziranega posameznika v procesu prebolevanja je tokrat denimo prelomen prizor mučnega srečanja, mediacije s pedofilnim duhovnikom, ali pa novinarska konferenca, na kateri se z obtožbami sooči lyonski nadškof. V takšnih primerih se pokaže, kako močno se je Ozon naslanjal na resnični potek dogodkov in na dobesedne izjave vpletenih. Ob razpletanju pripovedi pa tudi tokrat izstopajo nekatere Ozonove stilistične izbire, denimo rahlo zamegljeni, slabo fokusirani posnetki določenih prizorov iz otroštva osrednjih likov, ki torej nejasno, travmatično preteklost že oblikovno ločijo od sedanjosti, ali pa kadri, posneti v cerkvah in okrog njih, ki izstopajo s svojo širino in z dramatično osvetlitvijo ter nakazujejo nadzemeljsko veličastnost, oziroma se ji morda že posmehujejo. Pomembno vlogo v pripovedni strukturi predstavljajo tudi pisma, ki si jih pošiljajo osrednji liki (kar denimo spomni na Ozonov predzadnji film **Frantz** izpred treh let). Medtem ko jih na glas prebirajo, spremljamo s pismi nepovezane prizore. A v primerjavi z njegovimi starejšimi filmi režiserjeva filmska govorica tokrat ostane izrazito pridušena. Če je doslej z mešanjem konvencij različnih žanrov znotraj enega filma večinoma ustvarjal izrazito originalna dela, se v tem primeru



smernicam mainstreamovskih evropskih dram ne izogiba zares, hkrati pa je jasno, da bi lahko močno stilizirana obravnava občutljive teme pozornost preusmerjala stran od resnosti težav, ki so povezane z njo.

Film z avtorjevimi starejšimi deli povezujejo še sledi Ozonovega premišljevanja fiksnosti identitet, pa tudi težnja po destabiliziranju pogledov na spolnost in spol, čeprav k temu pristopa iz povsem drugačnega zornega kota kot sicer. Če je na primer v filmih *Sitcom*, *Mlada in lepa*, **Nova prijateljica** (*Une nouvelle amie*, 2014) in **Dvojna igra** (*L'Amant double*, 2017) z eksplicitno seksualnostjo rad izzival in šokiral francosko javnost, tokrat raziskuje okoliščine, v katerih je seksualnost ne le skrajno problematična, ampak celo kriminalna. Ta nastavek mu brez dvoma vzame del njegove subverzivnosti in ustvarjalnosti, a s premisleki posledic, ki jih lahko seksualna travma pusti na gradnji spolne identitete (pa tudi usmerjenosti) posameznika in na njegovem seksualnem življenju, še vedno najde zanimive odvode, ob katerih deluje izvirno in samosvoje. Načeloma pa se raziskovanje deviantne seksualnosti v veliki meri umika vprašanjem »prave« religije, ki jo nakazujejo razlike med nekaterimi žrtvami pedofilije; eni namreč še vedno verjamejo v boga (a se borijo proti cerkveni instituciji), drugi iz cerkve izstopijo.

Že zaradi prikaza gorečega boja osrednje skupine likov za spremembe v cerkveni organizaciji je film neizgledno družbeno angažiran in relevanten. O tem pričajo tudi poskusi francoske cerkve, da bi preprečila premiero filma. Zgodba o spolnem nadlegovanju, ki je bilo pometeno pod preprogo in je tam ostalo, vse dokler se ni oblikovala angažirana civilna iniciativa, ne nazadnje spomni tudi na gibanje *Me Too*. V zgodbi duhovnika Praynata, za katerega so se žrtve bale, da bo umrl, preden bi mu bilo sojeno, pa bi lahko videli tudi odmev zgodb o propadlih vplivnejših in o skrivnostih, ki jih odnašajo s seboj v grob.

Bolj kot z umetniškega vidika ostaja *Božja milost* pomembna kot družbeni komentar in razmislek, ki kar kliče po nadaljnjih obravnavah in debatah, čeprav film najbrž ne izdaja nobenih smernic za nadaljevanje Ozonove nepredvidljive kariere. *Božja milost* kljub tehnični dovršenosti in prefinjeni obdelavi občutljive tematike vsekakor ne bo film, ki bi si ga ob omembi režiserjevega imena prvega priklicali v spomin, njegov največji greh pa predstavlja prav ta avtorska neizrazitost oziroma medlost. Po eni strani gotovo velja, da se Ozon, podobno kot na primer njegov vzornik R.W. Fassbinder, pri predstavljanju različnih zornih kotov družbe svoje nacije namesto v ustvarjanje čistih mojstrovlin namereno usmerja v gradnjo pisane, raznolike, impresivne filmografije, a *Božja milost* po drugi strani predstavlja prav tisto, česar v njegovem opusu ne bi pričakovali: film, ki izgleda tako, da bi ga lahko posnel tudi kdo drug.

## RAY &amp; LIZ

OSKAR BAN BREJC

## Ko kapitalizma ne moreš premagati

Richard Billingham je velik del umetniškega opusa posvetil svojim staršem – Rayu in Liz; po seriji fotografskih portretov, ki je bila nominirana za Turnerjevo nagrado, in video inštalacij iz devetdesetih se je njegova vizija staršev in otroštva materializirala tudi v celovečernem filmu *Ray & Liz* (2018). Geneza Billinghamovega projekta je precej zanimiva: potem ko je (še v času življenja obeh staršev) posnel kratek film o očetu in napisal kratek scenarij o svojem stricu, je pomislil, da bi lahko s še enim kratkim scenarijem vse tri ideje združi v celovečerni film.

Postopno dodajanje idej je očitno prepoznavno v strukturi filma; Billingham nas v treh obsežnih prizorih (kjer eden deluje kot nekakšna okvirna zgodba, druga dva pa kot *flashbacka*) popelje na obrobje Birminghama v obdobje svojega otroštva in mladosti ter v središče revne disfunkcionalne družine. Starša Richarda in njegovega mlajšega brata Jasona



sta agresivna Liz ter pasivni alkoholik Ray (ki ju v *flashbackih* odlično odigrata Ella Smith in Justin Salinger). Billingham je želel na podlagi spomina čim bolj poustvariti občutek in vzdušje obdobja, ki jih prikazuje, a film kljub temu ne daje občutka izrazite subjektivnosti; že določanje protagonista ni enoznačno. Če v prizoru, ki deluje kot okvirna zgodba, kamera nedvoumno sledi le ostarelemu Rayu in bi zaradi tega lahko oba *flashbacka* pripisali njegovemu spominjanju, pa tako sklepanje zaplete že prvi *flashback*; v njem namreč namesto Rayevega doživljanja situacije zaznamo njegovo (in tudi Lizino) odsotnosti v njej. Prav tako je le redko prisoten mladi Richard. Drugi *flashback* se v celoti osredotoči na dogodke nekaj let pozneje, ki prikazujejo njegovega mlajšega brata v dneh, preden ga socialna služba odpelje v rejniško družino.

Če zgornji opis (razen v fragmentirani pripovedni strukturi) precej spominja na tradicionalni britanski socialni realizem, pa Billinghamu bolj zanimajo vprašanja, ki za družbeno angažirani film niso običajna. Emblematičen je že začetni prizor, ki povezuje oba *flashbacka*. Prikazuje namreč Raya, samega v majhni sobi, kako dneve preživlja ob velikanskih platenkah domačega žganja, ob gledanju skozi okno in čakanju, da ga obišče Liz, ki ga je očitno vrgla iz stanovanja. Njegova povezanost z družbo v filmu ni prisotna niti eksplicitno niti preko odsotnosti, prej gre za neke vrste družbeno brezcilnost – v njegovih dejanjih namreč ni niti sledu razrednega boja, v njegovi popolni izolaciji pa tudi ni prostora za družbo.

Prav pri netipični uporabi konvencij socialnega realizma je film *Ray & Liz* najbolj zanimiv. Odpiranje okostenelega žanra za nove ideje in formulacije je že leta 2014 v analizi prvih dveh filmov Joanne Hogg opazil teoretik David Forrest. »Opažamo lahko način, kako realizem deluje na bolj posreden način v socio-političnem smislu: z uporabo stilističnih in včasih stiliziranih poudarkov na resničnem kot območju