

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 namer-no 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 & 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 Jazona



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 dogodka nekaj let pozneje, ki prikazujejo njegovega mlajšega brata v dne, 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 plastenkah 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



za refleksivno raziskovanje vsakdanjega življenja.«² In pa: »Začetne točke za avtentičnost ne predstavlja ukvarjanje s specifično temo ali temami, ampak predvsem avtobiografsko raziskovanje samega sebe in prostorov osebne izkušnje.«³ Forrest filme avtorjev, kot so Shane Meadows, Joanna Hogg, Andrea Arnold ..., ki pred socialno v svojih filmih postavljajo zasebno, umešča v filozofski kontekst ideje Marka Fisherja o »kapitalističnem realizmu«. Gre za znano Fisherjevo maksimo, po kateri »si lažje od konca kapitalizma predstavljamo konec sveta.«⁴ V družbenem kontekstu, kjer sta vsakršen poskus boja proti kapitalizmu in njegova kritika (s socialnorealističnim filmom na čelu) spretno komodificirana, prodana in s tem onemogočena, se režiserji od loachevskega agitativnega filma odvrtačajo k iskanju bolj osebnih načinov ubeseditve izkušnje sveta.

Forrestova razlaga razvoja socialnega realizma se popolnoma sklada z Billinghamovim ciljem v filmu *Ray & Liz*: »Med snemanjem sem se karseda držal svojega spomina, namesto da bi poskušal poustvariti dejstva objektivno.«⁵ Billingham se tako povsem usmeri v natančno poustvarjanje sveta, ki ga lahko gledalec naseli, kot da bi bil dejansko pred njim. To mu uspe predvsem s posnetki, ki iz znanega okolja radikalno povečajo čisto vsakdanje predmete, zaradi česar delujejo kot tuji, skoraj popačeni. Detalj muhe na ustju plastenke je tako eden izmed mnogih primerov, kjer se s konvencijami socialnega realizma sreča Billinghamova izrazito fotografska senzibilnost. Ta se prej kot na pripovedno

logiko dogodkov in odnosov osredotoča na majhne detajle, teksture predmetov ... Tako se zdi, da je avtorjev cilj taktilno reprezentirati neki oddaljen prostor iz preteklosti, in ta cilj je pomembnejši kot sam pomen pripovedi. Pomembnejši od likov so kosi pohištva ali način, kako se na njih naguba staro usnje, porumenela dna starih žarnic, poležane odeje in rjuhe na posteljah, ki so jih telesa likov zapustila. V številnih ekstremnih close-upih Billingham pogosto del telesa povsem loči od njegove celote, s tem pa svojim likom odvzame senzomotorično kontinuiteto⁶ telesa. Tako denimo ne vidimo Raya, ki pije, ampak le usta, ki pišejo, kadijo, vpišejo.

Glavna kvaliteta Billinghamovega filma je v taktilni resničnosti sveta, ki ga ustvari – ker je prepričan, da lahko haptični značaj predmetom in njihovim teksturam v filmu in fotografiji omogoči le snemanje na filmski trak, je film *Ray & Liz* posnel s 16-mm kamero. Spirale dima, ki se dvigujejo od cigarete, komaj opazni madeži na kičasti sliki, miniaturni tipalki muhe niti za trenutek ne dajejo občutka brezpredmetne stilizacije in »umetniškosti«. Billingham z njimi ustvarja svet, ki neutrudno pronica v gledalca, dokler ni povsem zatopljen vanj; takrat postaneta kaotična vzgoja in vedenje staršev neskončno bolj učinkovita, kot če bi bila prikazana na konvencionalen pripovedni način. Trenutki skoraj dotakljive tišine in kontemplacije, v katerih liki najdejo oddih, pa s tem pristopom postanejo še bolj ganljivi. Gledalec se ob gledanju zave, da ti trenutki tišine in hrupa, nasilja in nežnosti niso v dialektičnem razmerju, ki bi iz njih prineslo razvoj – situacijo, ki je od prejšnje drugačna, tako na ravni družinskih kot družbenih odnosov. Gre prej za ciklično ponavljanje brez spremembe. Vendar tega ni treba razumeti kot družbeni defetizem. V tovrstnem prikazu najrevnejši sloji niso več nosilci

2 Forrest, David: »The films of Joanna Hogg – new British realism and class«, v *Studies in European Cinema*, letn. 11, št. 1. Str. 69.

3 Ibid., str. 68.

4 Fisher, Mark: *Capitalist Realism – Is There No Alternative*. Winchester, Washington: Zero Books, 2009. Str. 1.

5 <https://lwlies.com/interviews/richard-billingham-ray-and-liz/>.

6 Izgubo senzomotorične kontinuitete lahko razumemo povsem deleuzovsko kot prelom s podobo-gibanjem oziroma podobo-akcijo.

socialne nepravilnosti, temveč resnični ljudje, katerih izkustvo ni definirano le z njihovim družbenim slojem, ampak zlasti z njihovim specifičnim doživljanjem sveta.

Lika Raya in Liz zasedata ambivalentno mesto na osi med preprosto neodgovornimi in nasilnimi ljudmi ter nasilnimi ljudmi kot neizbežnim produktom nasilnega sistema. Tam, kjer v tradicionalnem filmskem socialnem realizmu najdemo Sistem, se v filmu *Ray & Liz* nahaja radikalno taktilna specifičnost sveta, ki ga liki naseljujejo. Ta specifičnost nas neizbežno odvrne od širšega iskanja krivca za situacijo družine; z njo se – kot iz dneva v dan – premikamo iz enega prostora stanovanja v drugega, od enega dotika k drugemu, od enega vonja k drugemu ...

AGOVA HIŠA

VERONIKA ZAKONJŠEK

Varna hiša kosovskega podeželja

Odprtje letošnje sekcije *East of the West* filmskega festivala v Karlovih Varih je potekalo v znamenju celovečernega prvenca kosovske režiserke Lendite Zeqiraj **Agova hiša** (Shpia e Ages, 2019), ki je z novembrom prišla tudi na platna ljubljanskega mednarodnega filmskega festivala. Lendita Zeqiraj, redka predstavnica kosovske kinematografije, se je v svet filma prvotno zapisala z večkrat nagrajenima kratkima



filmoma **Balkon** (Ballkoni, 2013) in **Ograja** (Gardhi, 2018); slednji je po številnih uspehih na drugi strani Atlantika nedavno prejel nagrado tudi na ljubljanskem festivalu kratkega filma. V svoji skromni, a impresivni filmografiji režiserka postavlja pod drobnogled sodobno kosovsko družbo, razpokane odnose med generacijami in grobo dinamiko med spoloma, filme pa zaznamuje tudi s prepoznavnim avtorskim jezikom, polnim dinamične koreografije kamere, dolgih kader-sekvenc in bližnjih planov, ki v gledalcu vzbujajo tesnoba, skoraj klavstrofobičen občutek.

Kratki film *Ograja*, mojstrsko posnet v enem samem kadru, se tako slogovno kot narativno prepleta z režiserkinim celovečercem; gre za filma o ženskah različnih generacij, ukleščenih v življenje pod eno streho. Ženske v *Agovi hiši* ohlapno združujejo nepredstavljive travme preteklosti, medtem ko v *Ograji* med njimi zeva hud generacijski prepad – med globoko zakoreninjenimi arhaičnimi pogledi na svet starejših žena ter mlajšo generacijo, ki se tiho upira trdno zakoličenim miselnim ograjam tradicije, patriarhata in ksenofobije. Pa vendar so vse postavljene v pozicijo dvojne zatiranosti: tako s strani globoko zasidrane patriarhalne kulture širše kosovske družbe kot miselnih pregrad in predsodkov, ki jih ta kultura vgrajuje v njih same. Ko skozi bučen smeh opisujejo nasilje, ki so ga utrpeli s strani svojih mož, in fizično napadejo dekle, ki v iskanju »boljših moških« pristane na zmenek zunaj svoje rase, pomagajo vzdrževati vzpostavljen patriarhalni sistem, ki jih zadržuje v krempljih nemoči.

Protagonistke *Agove hiše* se nam predstavijo v sproščenem, lahkotnem tonu, ko na vrtu svoje hiše, obdane s slikovito podeželsko pokrajino, v krogu lupijo papriko. Ob tem načenjajo žgečkljive, seksualne, na trenutke vulgarne teme, med katerimi ne manjka glasnega smeha in šaljivih zmerljivk. Dinamika med njimi nakazuje skoraj družinsko bližino, polno razburkane vzkipljivosti, a ni težko izluščiti, da žensk ne združujejo nikakršne sorodstvene vezi; to dejstvo dodatno zakoliči prisotnost Zdenke, depresivne Hrvatice, ki jo skupina sumničavo in s kančkom sovraštva zavrača kot Srbkinjo. Njena prisotnost naš fokus iz šaljivih dialogov in bučnega smeha, ki v retrospektivi deluje kot filter za predelovanje travm, subtilno preusmeri na vojne zločine Miloševićeve vlade, ki so med kosovskim prebivalstvom pustili globoke, krvave, nezaceljene rane.

Film zaznamuje topla barvna paleta, dolgi neprekinjeni kadri in dinamična, dokumentaristično observacijska ročna kamera tunizijskega direktorja fotografije Sofiana El Faniya, ki je svoj pečat pustil že na filmih **Adelino življenje**