

njenega moža. Skupnost vernikov v mestu, kjer živijo, je v najboljšem primeru marginalizirana, v najslabšem preganjana z golim nasiljem.

Yana si želi biti sama. Strah jo je ljudi. Edini človek, nad katerim ima nadzor, je ona sama, toda tudi o tem prične dvomiti.

Zdi se, da nič zares ne predrami njene pasivnosti, toda ko na njena vrata potrka detektiv, si zlahka predstavljamo, da njegov prihod naznani prisotnost nečesa demoničnega. Morda res predstavlja hudiča, Zlo, ki se skriva pod masko Pravice in ki zapelje in zlorabi in subvertira, kar se je zdelo prav, v to, kar je moralno oporečno – kot tistikrat v rajskem vrtu, ko je zasejalo dvom o čistem in neoporečnem. Vsaka stvar se lahko pokvari.

Kar *Začetek* raziskuje – in kar je v njegovem navidezno počasnem, meditativnem teku venomer prisotno pod površjem kot stežka zadržan nemir – si lahko predstavljamo kot subtilno subverzivno vprašanje osvobajanja ženske. Je zgodba Yaninega propada ultimativno zgodba njene emancipacije? Ko je Lars von Trier v *Antikristu* (Antichrist, 2009) žalujoči par pahnil naravnost v groteskno nasilno brezno pogube, je v ozadju ves čas vznikalo vprašanje: ali je Ženska lahko Zla? Kaj je ultimativno Zlo, ki ga lahko zagreši Ženska v zahodni, katoliški tradiciji? In kaj ima to Zlo opraviti z močjo Ženske, ki se je Moški boji bolj kot Hudiča samega?

Lea Kulumbegashvili kot režiserka brez oklevanja sproži tok dogodkov, ki zaznamujejo film, in suvereno jadra proti načrtani točki na horizontu, ki morda za gledalce pride pričakovano, a nima zato nič manjšega učinka. Vsekakor se gledalcu zatakne v spominu in zahteva od njega pojasnilo – eden od predlogov je zapisan v prejšnjem odstavku.

Tako kot uvod je torej tudi zaključek filma *Začetek* zaznamovan z markantno potezo avtorice, ki misli resno in ki premore odločnost in talent za dvig nad »le še en evropski artfilm«, ob katerem bomo ob obisku kina skomignili z

rameni in ga pred naslednjim obiskom že pozabili. Največ, kar filmu lahko očitamo, so potencialno neenakomerni momenti, ko določene režijske in scenaristične odločitve niso povsem v skladu z ostalimi in dajejo vtis eksperimentov, ki se niso povsem posrečili. Vseeno menimo, da jih lahko štejemo v prid režiserki, ki se ne boji tvegati. Prav tako je v prid filmu precizna montaža, ki odraža njegov občutek za humanizem, serviran v strogo načrtani maniri, neemocionalni, ostri kot britev. Nesentimentalno, nečustveno, toda zapomnljivo in vznemirljivo. In to je šele začetek.

STARI

VERONIKA ŠOSTER

Ujeti v peščeni uri brez dna

Čas nam polzi med prsti kot zrnca peska, nemogoče ga je ustaviti in nemogoče je zadržati in shraniti vse pomembne trenutke. Zato ni nič čudnega, da si je stripovski dvojec Frederik Peeters in Pierre Oscar Lévy za prizorišče bizarne zgodbe, kjer začne za naključne ljudi čas teči pospešeno, izbral ravno peščeno plažo. Ta obenem priklicuje še podobo peščenega gradu, ki ga odnese prva plima (zato je še kako primeren naslov stripa *Peščeni grad*), pa tudi sliko dolgega in soparnega poletja brez ene same prijetne sence, ki bi ponudila vsaj malo oddiha. Ko je na strip naletel režiser M.



Night Shyamalan, ga je poleg koncepta zagotovo prepričal tudi zato, ker pusti vse pripovedne niti odprte in nikoli ne ponudi neverjetne končne razlage, ki vse obrne na glavo, kot smo že vajeni pri slavnem režiserju **Šestega čuta** (The Sixth Sense, 1999), **Nezlomljivega** (Unbreakable, 2000) in **Znamenj** (Signs, 2002). V strip je namreč vpisanih kar nekaj mogočih razlag, a nobena izmed njih ni potrjena, saj je ves fokus na staranju in vsem, kar prinaša s sabo. Shyamalan pa je seveda opazil priložnost za svoj udaren podpis in jo tudi izkoristil. Strip *Peščeni grad* se je pod njegovo taktirko spremenil v film **Stari** (Old, 2021).

Film je res radikalna izvedba reka »življenje je kratko«. Štiričlanska družina počitnikuje v luksuznem hotelu, ko jim direktor namigne, da jih lahko odpelje na prav posebno, skrito plažo, ki jih bo navdušila s svojo neokrnjenostjo in odročnostjo. Že ob prihodu se začnejo dogajati čudne, zlovesče stvari, med drugim naletijo na truplo utopljenke in njenega sumljivega partnerja. Ko želijo plažo zapustiti, da bi poklicali na pomoč, ugotovijo, da so ujeti, kasneje pa se začnejo predvsem zaradi opazovanja svojih otrok zavedati, da jim ta na videz rajski kraj krade leta življenja – pol ure na plaži pomeni eno leto življenja. Prvi meta-pomežik se zgodi že na začetku, ko se dopustniki vkrcajo v kombi, ki ga šofira nihče drug kot Shyamalan – zato je lahko rečemo, da jih je na plažo dobesedno odpeljal režiser. Tudi kasneje ga vidimo, kako se motovili okrog kamer, pozicioniranih na klifu nasproti plaže, s tem pa dejanje snemanja filma v filmu rahlo spominja na odpuljenega Quentina Dupieuxa (gledanje filma v filmu). Koncept minevanja časa je sicer hitro razkrit (konec koncev ga je režiser postavil že v sam naslov), a vse se dogaja hektično, živčno, panično, zato se hitro (sic!) ustvari obsesivni občutek odtekanja časa. Gledalec poskuša ves čas zadržati vsaj po en trenutek, a dogajanje je nenehno spretno prekinjano in ne pušča veliko kontemplacije. Ta aspekt filma

je pohvalen, saj prinaša kar nekaj plasti v zgodbo, ki v osnovi ni preveč zapletena. Sledijo mu namreč igra, kadriranje, tempo, dialogi in scena.

Igralsko je film precej nezahteven, saj so vsi v nenehnem stanju panike ali pa vsaj zelo razburjeni. Tako nekateri odlični, subtilni in specifični igralci, kot sta Gael García Bernal in Eliza Scanlen, sploh ne pridejo do izraza, saj kamera nenehno bega sem in tja, da prav tako hlastno lovi trenutke. Največji problem filma je popolna odsotnost kemije med glavnim parom (Bernal in Kriepps), ki je za poročen par, pa čeprav na robu ločitve, čisto premalo otipljiva. Fascinantni pa so otroški igralci, saj gredo skozi drastične spremembe (otročstvo, puberteta, odraslost), zato posamezen lik igra več igralcev. Ti so bili izbrani odlično, skoraj tako premišljeno kot v seriji **Dark** (2017–2020), saj si igralci niso podobni le po zunanjih značilnostih, ampak dejansko ujamajo kretnje, mimiko, premikanje ipd. Res pa je treba poudariti, da ne glede na minutažo filma (148 minut) zanimivi igralski obrazi sploh ne pridejo do izraza, ker jim ni namenjeno dovolj ... časa. Tempo je hektičen, dialogi odsekani, veliko je kričanja, obupa, tresoče kamere. Spremembe so opazne in sploh pri otrocih šokantne, saj odrastejo v nekaj urah, kar prinese številna vprašanja o sprejemanju telesa, učenju, izkušnjah in podobnem. Otroci se namreč nimajo časa privaditi svojim novim podobam in zmogljivostim, ostajajo na ravni naivnih in brezskrbnih bitij, a na zunaj so že odrasli. Ta diskrepanca je milo rečeno strašljiva, saj povleče v vrtinec premišljanj o tem, kaj pomeni odraščanje in česa vsega smo se morali ob njem navaditi ali se s čim sprijazniti, pa nismo niti zares opazili. To stopnjuje tudi kadriranje, ki je premeteno. Malo je klasičnih kadrov obrazov v bližnjem planu; kamera je največkrat nekje za hrbtom govoreče osebe (ali pa je govorec celo zunaj kadra), zato si lahko izraze na obrazu samo predstavljamo, glas pa slišimo



rahlo oddaljeno, kot da ga sproti odnaša veter. Tudi klavstrofobija, ki jo povzroča že neprijazna peščena plaža brez resnejše vegetacije (in s tem sence), obdana z visokim skalnim klifom, je na ta način še potencirana, saj se gledalec nenehno počuti, kot da ne vidi dobro, kot da ne more zares slediti dogajanju. Ta način je ena izmed velikih prednosti filma, ki večinoma stavi na vzdušje. Temu naj bi sicer sledil tudi žanr (gre namreč za srhljivko/triler), in res naletimo na nekaj ogabnejših ali malo bolj grozljivih prizorov, predvsem glede telesnosti, saj stvari res hitro eskalirajo. A nekaj prizorov je že tako absurdnih, da sploh niso več grozljivi, ampak samo še smešni v svoji pretirani resnosti.

Razmišljanje o minljivosti je pri človeku večinoma potisnjeno na stran, saj je biti soočen z njim vsakodnevno preprosto prenaporno. Zato je lepo vzpostavljen kontrast prvih pogovorov družine, ko mimobežno uporabljajo fraze, kot sta »to bo lep spomin za nas« in »uživaj v trenutku«, in kasnejših šokantnih spoznanj, da je celo njihovo življenje postalo le še en sam begajoč trenutek, ki se bo končal s sončnim zahodom. Vseeno pa je staranje kot tako prevečkrat demonizirano, saj ima v sebi tudi neko lepoto. Seveda bodo družine, ulete na plaži, zdaj skupaj preživele le še nekaj ur namesto dolgih let, a vse to bodo doživele skupaj – starši bodo prisostvovali prav vsem prelomnicam svojih otrok, kar bi bilo sicer nedosegljivo. Pa tudi poslavljanje od staršev, ki se zgodi kasneje, ni samoumevno, in ta prizor družine, ki je še zadnjič družina, je monumentalen. To bi moral biti pravi konec filma, saj uteleša tako neverjetno ljubezen kot bolečo izgubo, ki ena brez druge ne bi bili mogoči, in na najbolj intimen in nežen način prikaže sporočilo filma, da je treba ceniti to, kar imamo, dokler imamo. Namesto tega se Shyamalan raje osredotoči na zanj značilen končni preobrat. Po eni strani je prav obrabljen hollywoodski, saj vse dogajanje zveže z lično pentljico, vseeno pa je nekakšen poklon stripu, ki je veliko bolj nihilističen in nas pusti globoko v teorijah, Shyamalan se za eno izmed njih (rahlo prilagojeno) odloči in jo tudi izpelje do konca. V bistvu imata obe stvaritvi malo drugačen fokus in drugačno poanto, kar je razumljivo, saj imata tudi drugo ciljno publiko. Peščeni grad, ki ga v nekem trenutku zgradita že odrasla otroka z začetka filma, pa ne spominja le na naslov izhodiščnega materiala, ampak opominja na bežnost človekovega življenja in človeštva kot takega; če bi zgodovino sveta merili s 24-urno uro, bi se človek pojavil šele zadnjih 77 sekund! Ujetost v peščeni uri brez dna tako ni samo napeta, ampak daje tudi širšo perspektivo.

HEJTER

DARKO ŠTRAJN

Distopična sedanost novih družbenih razmerij

Režiser Jan Komasa in scenarist Mateusz Pacewicz po zadnjih dveh skupnih filmih v letih 2019 in 2020 postajata vidna kot nova zelo zanimiva filmska avtorja. Sta hkrati simptoma in diagnostika simptomov družbenih transformacij. Postajata fenomena v okviru svetovnega filma in nadaljevalca tradicije ene najzanimivejših kinematografij, kakršna je poljska vsaj v vsem obdobju po drugi svetovni vojni. Film s skrajšanim naslovom **Hejter** (Sala samobójców. Hejter, 2020, Jan Komasa) skupaj s filmom **Corpus Christi** (Boże Ciało, 2019, Jan Komasa), nominiranim za tujejezičnega oskarja, nadgrajuje nemara novo že nekaj časa nastajajočo »paradigmo« v območju postsocialističnega filma. Pravzaprav bi slednjo oznako že morali zavreči. Če smo namreč iz vzhodnoevropskih kinematografij pretežno na ravneh art filmov v velikih odmerkih dobivali filme na teme travm iz obdobja totalitarnih, represivnih in vseeno v plasteh vsakdanosti nekako delujočih realnih socializmov, je *Hejterja* mogoče šteti med filme preloma s ponavljajočimi se podobami posameznikov z veliko pezo zgodovine na plečih, konstitutivno bolečino v notranjosti psiho-strukture in še zmedenih glede socialne in etnične identitete. Kar zadeva

