

BOGINJA KRESNIC

VERONIKA ŠOSTER

Za eno samo črtico

Film **Boginja kresnic** (*La déesse des mouches à feu*, 2020) kanadske režiserke Anaïs Barbeau-Lavalette, ki smo si ga lahko ogledali na otvoritvenem in zaradi novih ukrepov za omejitev epidemije na žalost tudi zadnjem dnevu letošnjega festivala Kinotrip v Kinodvoru, svoj ton in temo napove že v prvem prizoru, ko protagonistka Catherine (Kelly Depeault) za 16. rojstni dan dobi kontroveržno in noro popularno knjigo Christiane F. *Mi, otroci s postaje Zoo*. Resnična zgodba generacije, ki jo je zaznamovalo eksperimentiranje z drogami in poslušanje destruktivne glasbe še bolj destruktivnih bendov, je popolna podlaga za pričujoči mladinski film, sicer posnet po istoimenskem romanu kanadske avtorice Geneviève Pettersen, ki sploh ne bi potreboval mimobežnih – in, priznajmo, na trenutke prav smešno prisiljenih – stvarnih navezav na čas, v katerem se dogaja. Če bi vam rekla, da si predstavljajte zgodbo o skupini najstnikov, ki odraščajo v devetdesetih in eksperimentirajo z drogo in drugimi substancami, bi si predstavljali točno *Boginjo kresnic*. A zgodnja devetdeseta pač niso le smrt Kurta Cobaina, ikonična Mia Wallace iz **Šunda** (*Pulp Fiction*, 1994, Quentin Tarantino), walkmani in skejtanje, ampak še vse kaj drugega. Ali je slednje ponotranjila tudi režiserka, pa je že drugo vprašanje, saj film kljub svojim ambicijam deluje šablonsko, predvsem v tem, da na obdobje, ki ga obravnava, ne zmore pogledati z nove perspektive, pač pa ostaja pri klišejih, ki jih vsi že poznamo.

A *Boginja kresnic* v rokavu vseeno skriva kakšnega aduta. Niti za hip ne popušča v svoji resnosti, s katero obravnava material, vse od spolnosti in drog do disfunkcionalnih odnosov in samomora. V osrčju dogajanja je Catherine, malo pozerka, malo luzerka in malo carica, v vsakem primeru pa svobodni duh za vsako ceno. V »slabo družbo« pade zaradi več razlogov, recimo kljubovanja, radovednosti, obupa, zaradi zaljubljenosti, pa tudi preprosto zato, da bi se zamotila. Čeprav se film ukvarja z uživanjem drog, je v prvi vrsti drama o razpadajoči, naporni, dramatični Catherinini družini. Njena starša se namreč ne razumeta – večinoma si grozita, se pretepata in drug drugemu uničujeta lastnino, a na koncu vedno nekako spet pristaneta skupaj, v istem znanim odnosu, ki je ne glede na svojo strupenost in škodljivost tisto, kar najboljše poznata in s čimer sta očitno sprijaznjena, celo perverzno zadovoljna. Kaotična najstnica, ki ji hormoni norijo, pa te divje »igre« nikakor ne more osmisлити, zato si najde svojo družbo, kjer se počuti glavno, najbolj žilavo, neranljivo in nasploh legendarno. Pogosto se zavlečejo v hiško sredi gozda, ki jo okličejo za graščino, v kateri lahko nemoteno (brez teoretične možnosti prisotnosti staršev in organov pregona) snifajo in se predajajo razvratu. Catherine se po začetnem razočaranju nad svojo prvo simpatijo zaljubi v drugega člana družbe, molčečega, umirjenega in vase zaprtega Kevena (Robin L'Houmeau), za katerega je že takoj jasno, da je prenežna dušica za ves ta kaos. Čeprav je njun odnos pospremljen s kar nekaj lepimi intimnimi trenutki, bi zaradi vsega, kar se kasneje zgodi, res potrebovali malo več karakterizacije, tako pa njegova motivacija ostaja neznana in njegov lik le klišejski sprožilec za Catherinino streznitev. Malo bolje je prikazan odnos z njeno najboljšo prijateljico, a konec koncev potencial četice likov ostaja neizkoriščen. Je pa res, da na svoj način dobro prikaže, kako je vse »zunanje«, stvarno dogajanje s padanjem v odvisnost vedno bolj oddaljeno,



zabrisano in nepomembno, kako se osredotočijo le še na drogo in se sploh več ne ozirajo na morebitne posledice. Film je prav tako prizanesljiv in nas ne muči z zlažnim prikazovanjem dejanskih učinkov drog, ampak pokaže »samo« učinke na odnose in svet okrog teh mladostnikov, ki si črtico po črtico počasi, a vztrajno pišejo smrtno obsodbe.

Največja kresnička (beri: svetla točka) filma je osredotočanje na detajle, vse vidimo zelo od blizu, splošnih planov pa je malo, razen ko prikazujejo vso družbo, ki spet kje pohajkuje, pa še takrat kamera raje preskakuje z obraza na obraz, izza glave ali ramena. Ob tem bi se lahko hitro počutili voajersko, a ne gre za to, pač pa za ustvarjanje intimne, tiste intimne, ki manjka v samih površinskih in neiskrenih odnosih med vpletenimi (ko se eno izmed deklet predozira, jo odvržejo kar na pločniku pred urgenco, da ne bi sami zašli v težave). Sploh je pozornost usmerjena na roke, ki znajo udariti in božati, groziti in negovati, zvijati džojnte in ljubkovati kožo drugega. S približanjem se zgodi vstop v zasebno, ki ga ni mogoče spregledati, saj premeša karte – ko smo enkrat tako blizu, smo vpleteni, pa če nam je všeč ali ne. Roke, predvsem Catherine, so poosebljeni dotiki, ki še ni izčrpal svojih zmožnosti. V kontrastu s to bližino je zato še toliko bolj učinkovit splošni plan, v katerem se Catherine simbolično preda in izgubi, saj njena podoba izgublja ostrino, čeprav se približuje kameri, dokler se ne zamegli do konca in postane nedosegljiva, neulovljiva za svet. Zato še bolj preseneti, da režiserka, ki zna dejansko zelo pretanjeno prevajati v simbolno, tega ni izkoristila tudi pri naslovni kresnici. Ta je namreč polna simbolike, od čudeža in razsvetlitve do upanja in otroške nedolžnosti, sveti pa recimo tudi, ko čuti nevarnost in včasih celo po smrti. Res je boginja kresnic nakazana s prizorom, ko se Catherine v dlan zateče kresnica, ki na kratko požmrkne z lučko, a to je pravzaprav vse. Morda pa se simbolizem tu ne obnese ravno zaradi prevelike prtljage, ki jo kresnica prinaša s seboj.

Podobno se zgodi tudi z melanholijo, ki jo hoče film na vsak način ustvariti s končnim idiličnim prizorom zdaj razpadle družbe, kar pospremi s počasno akustično verzijo komada *Voyage, voyage*. Namesto tega ravno zaključni prizor, ki bi lahko vnesel vsaj nekaj katarze, izpade prozorno, poleg dekadence pa film ne pokaže ničesar zares novega ali prelomnega. Kar bi bilo še dopustno, če bi bil zares posnet v devetdesetih, ne pa danes, ko smo preboleli že vse kulturne drogeraške stvaritve, od *Trainspottinga* (1996, Danny Boyle) do *Rekviema za sanje* (Requiem for a Dream, 2000, Darren Aronofsky) in še česa vmes. Namesto ostrine in prvinskosti je tako ambiciozne *Boginje kresnic* le za črtico ali dve.

PADATI

JERNEJ TREBEŽNIK

Začetki in konci

Film **Padati** (Falling) je pozornost opustošene filmske krajine leta 2020 najbrž pritegnil predvsem kot režijski prvenec igralca Vigga Mortensena, a je pri tem že takoj na mestu vprašanje, kaj naj bi tovrstna referenca sploh pomenila v vsebinskem smislu. Čeprav gre za enega tistih igralcev, ki je z izbiro vlog v zadnjih dveh desetletjih pomenil nekakšno jamstvo za kakovost in priljubljenost filma, tranzicije v režijske vode pogosto razočarajo, hkrati pa je skozi Mortensenove dosedanje vloge kar težko potegniti jasno rdečo nit. Tako morda ni presenetljivo, da si velja film *Padati* bolj kot po režiji ali scenariju zapomniti po prepričljivi igri, v kontekstu Mortensenove kariere pa ga lahko morda razumemo kot mešanico oskarjevske didaktike **Zelene knjige** (Green Book, 2018, Peter Farrelly) in eksistencialnih, ambientalnih tendenc filmov, med kakršne sodi na primer **Cesta** (The Road, 2009, John Hillcoat).

Orisana kombinacija film izmika ostrim žanrskim kategorizacijam ter ob pripovedi, osredotočeni na odnos med ostarelim, zagrenjenim očetom in homoseksualnim sinom, kaže ambicijo po doseganju zahtevnejšega, *arthouse* gledalstva. K relativno sveži zasnovi filma precej pripomore drsenje med prikazovanjem dveh časovnih linij v življenju osrednjih likov, iz česar pripoved pravzaprav sploh črpa svoj ton in smisel. Sodobne podobe, ki prikazujejo nekaj dni iz življenja Johna, ko očeta Willisa z ameriškega vzhoda pripelje v Kalifornijo, da bi mu našel novo bivališče, redno prekinjajo prizori iz šestdesetih in sedemdesetih let, ko je Willis z ženo, Johnom in hčerko za kratek čas gradil tipično ameriško (nuklearno) družinsko idilo, a jo s svojim vedenjem kmalu zatem tudi porušil. Ko tako spremljamo ozadje, ki je Willisa privedlo do tega, da je danes konservativen, nazadnjaški starec, John pa občutljiv, sočuten liberalec, hkrati spremljamo smeri, v katerih se je v zadnjih desetletjih razvijala Amerika (ali pa zahodna družba na splošno). Družinska drama ima tako ves čas vsaj bežno ambicijo tudi kot splošen družbeni komentar, a je bolj učinkovita, ko ostaja skromno osredotočena na specifične osebne in družinske dinamike.