

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.

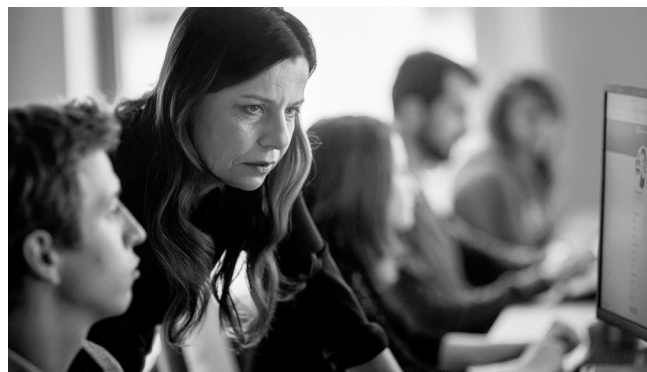
Razmišljanje o minljivosti je pri človeku večinoma potisnjeno na stran, saj je biti soočen z njim vsakodnevno preprosto prenaporno. Zato je lepo vzpostavljen kontrast prvih pogovorov družine, ko mimobežno uporabljajo fraze, kot sta »to bo lep spomin za nas« in »uživaj v trenutku«, in kasnejših šokantnih 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, ujete 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





Poljake, se je z uspelim »spinom« v to vse bolj izpeto tematiko vmešal Paweł Pawlikowski s **Hladno vojno** (Zimna wojna, 2018), ki je, med drugim, postavil vprašanje o tem, zakaj se posameznika lahko odloči prostovoljno živeti v režimu enopartijske vladavine in je na to vprašanje tudi prepričljivo odgovoril v črno-beli tehniki.

Tematika *Hejterja*, ki formalno povzema elemente prvega Komasovega filma **Dvorana samomorilcev** (Sala samobójców, 2011), se razvije na ozadju analize spremenjene družbene strukture, zaznamovane z razlikovanostjo, ki pa ni enostavno vrnitev znanih form razrednih razlik. Družbena shema, ki jo film dovolj eksplicitno uprizarja, je ugotovljivo kar blizu novejši teoriji Thomasa Pikettyja, ki v knjigi *Capital et idéologie* hipostazira novo trojno strukturiranost družbe, temelječe na kompleksnejših in ekspandiranih družbenih neenakostih. Pri tem pa se zdi, da avtorja bolj kot na teoriji svojo upodobitev družbenih koordinat, v katerih se gibljejo filmski liki, utemeljeta v empiričnem zaznavanju družbenih razmerij, kakršna so se izoblikovala (tudi) na Poljskem v letih po koncu socializma. Če je *Corpus Christi* nekakšen religijski triler na večno temo strukturnega zla in singularnega vznika hotenja po dobrem, je *Hejter* pravzaprav svojevrstna distopija sedanjosti. Poljska družba v kapitalističnem razcvetu na podlagi dokončanega procesa tranzitivne prvotne akumulacije je v filmu predstavljena kot družbeni prostor, v katerem so poti na družbene vrhove na subtilne načine zagrajene. Politična območja tega prostora pa so neprozorna, obvladana s kulturnimi boji in pospešeno komunikacijo javnih laži ter zasebnih manipulacij, kakršne omogoča ekspanzija omniprezentne digitalizacije.

Avtorja filma sta izvedla svojevrstno sintezo vzorcev iz kanonizirane literarne in dejanske zgodovine in novodobne postavantgardne kritične percepcije družbenih transformacij z vključenimi serijami označevalcev socialnih razmerij. Prigode osrednjega junaka Tomasza Giemze, ki ga je izvrstno upodobil



Maciej Musiałowski, so postavljene v koordinate družbenega povzpetništva v fluidnih družbenih razmerah. Gre za lik fanta iz province, ki z velikimi ambicijami in s podporo naklonjene družine višjega sloja nastopa najprej kot študent prava. Če bi v tem karakterju mednarodni gledalci lahko razbrali tipologijo Balzacovega Eugèna de Rastignaca, pa bi domačini nekaj podobnega lahko našli kar v poljski klasični literaturi: denimo v sicer manj toksičnem liku Stanisława Wokulskiego v romanu *Lutka* Bolesława Prusa. Komasova filmska sinteza pa je prepričljiv preskok iz klasičnih narativnih okvirov moralizma v polje alternativ trumpskega sveta, v katerem je vsakršna sled resnice razdejana hkrati s svojo bežno pojavitvijo. Lik Tomasza se pred očmi gledalca, začevši z uvodno sceno, v kateri ga izključijo s pravne fakultete zaradi plagiatorstva, sprti preoblikuje glede na situacije, v katerih spretno in digitalno pismeno deluje ter se končno najde v službi v podjetju za digitalne manipulacije, v nekakšni poljski varianti *Cambridge Analytica*. V tej službi Tomasu uspe končna manipulacija. Služenje obskurnemu naročniku, v filmu verodostojno upodobljenem obskurantnem liku vzhodnoevropskega ekonomsko-političnega gangsterja, »uravnoteži« z angažiranjem za legalno politično kampanjo liberalnega kandidata za župana velemesta. Z izigravanjem ene opcije proti drugi in končnim neizbežnim manipuliranjem nacionalističnih ekstremistov v nasilnem finalu filma Tomasz pride do svojega socialnega kapitala v medijski sferi in s tem pridobi vstopnico v družbeno elito. Kar se je v zgodnjih fazah naracije zdelo kot motiv lju-bezni, pa se raztopi v cinizmu junakovega uspeha. Sovražnost, ki jo ponazarja naslov v obliki poslovanjenega izraza »hater«, je objektivirana kot sredstvo antagoniziranja akterjev v družbenih hierarhijah, kjer se najde vir fašistoidnih drž v igrah moči. Seveda v značilnostih likov in dogajanj ni težko prepoznati aktualne poljske družbene in politične realnosti in celo konkretnih osebnosti v poljski politiki.

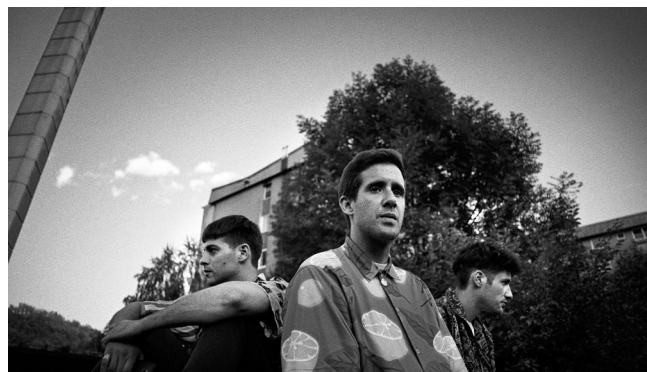
Vizualnost filma, ki ga je lansiral Netflix, je očitno produkt vsaj zadostno, če že ne obilno finančno in produkcijsko podprtega projekta. Temno tonirani prizori, v pretežno gladko izvedenih spojih med sekvencami, sestavljenih v preišljenem in smiselnem kadriranju sugerirajo distopične poudarke. Mestoma pohitrena montaža požene suspenz, ki pa ni poglobitni cilj avtorja. V posameznih potekih montaža zaplete časovna sosledja in tako nemara nakaže vozlišča, v katerih se srečujejo prividi, projekcije in lažnost tega, kar se zdi kot realnost. V tem pogledu si film izposoja poglede in strukture kadrov od *filma noir*, čigar »renesansa« preči mnoge filmske produkcije in še bolj televizijske serije, ne glede na njihovo »nacionalno« določenost. Dokaj sofisticiran film z izraženimi pronicljivo detajliranimi prizori pa se ni izognil posameznim dramaturškim slabostim, saj na primer odnos osrednje osebe in kandidata za župana vse prehitro in psihološko neutemeljeno postane odnos zaupanja, ki je za Tomasza sredstvo manipulacije. Manj prepričljiv je tudi poskus ponazarjanja zavajajoče komunikacije junaka z nacionalističnim aktivistom preko avatarjev v računalniški igrici. Vseeno pa ta poskus sugerira idejo gibanja v realnosti virtualnega. Film nas prestavi v družbene položaje, ki jih zastarele formule o nasprotjih komunizma in demokracije, liberalizma in represije itn. ne zadevajo več. Kar pa se poraja tudi v novih razmerjih, je »večni« fašizem.

AMEBA

ANJA BANKO

»Človk, lej kle maline rastejo, stari!«

»Ta film temelji na resnični prihodnosti.« S tem pojasnilom se **Ameba** (2021, Blaž Završnik) odpre v distopično, črno-belo filmsko sedanost, v kateri se z blokovske strehe še bežno vidijo obrisi gora kot opomin nekega sveta, ki ga očitno, vsaj za nekatere – kmete in klošarje na tej drugi strani hriba – ni več. Kot ni več vode, interneta, dopustov na morju ali



revolucij. Kot pravi eden od protagonistov Lilčke: »Kakšna revolucija človk, sej nimamo interneta!«

Filmski svet *Amebe* je blokovsko naselje, srce Kamnika. Da gre vse k vragu, je kriv župan, ki je sklenil posel s podjetjem Orphey. Kot se za klasično ZF distopijo spodobi, glavnega antagonista nikoli ne vidimo, pojasnila o dogajanju pa vstopajo kot radijska poročila: podjetje Orphey že sedi za vladno pogajalsko mizo in skuša prevzeti nadzor nad upravljanjem z vodnimi viri. Medtem specialne enote vdirajo v stanovanja, z neba sklatijo drone, nekaterim ljudem se meša, drugi so izginili neznano kam, spet tretji z balkona raje zanihajo v praznino. Edina luč, kamor se ljudje ob nočeh zatekajo kot večje, je klub Ameba, kjer osrednji trije protagonisti dilajo mano.

Dačo (Dario Nožić Serini), Tunja (Matej Tunja) in Lilčke (Luka Lah) so sicer kamniški glasbeni trio Matter, ki od leta 2015 pomembno sooblikuje del slovenske glasbene scene. S specifično estetiko urbanih predmestnih zjebancev-šminkerjev in z besedili, ki v posrečenih brezsmiselnih poudarjajo hedonistično, a brezciljno prebivanje sodobnega urbanega nihilista, Matter v svojih komadih in videospotih gradijo samosvoj univerzum. Ta že v osnovi izhaja iz Kamnika; tako kot v filmu je označevalec, ki predstavlja zjeban in zajeban, a kljub vsemu dom. Kot pravijo v komadu *Safari*: »Če hočš vidt body buddy prid uzadi / dol na bridža tm Duplica pimpin v kadi / v meni je / Kamnik folija / 300 km dolga / v ustih dva džolija.« Kamnik, v katerem živijo Matter, so socialistični bloki na Duplici, stanovanja, iz katerih puhti vonj čikov in postanih pivakov. Kamnik so napol spuščene rolete, napol prazna otroška igrišča in napol brezdelni mladiči na skuterjih, ki v parku s travo, požgano od poletja, preganjajo dolgčas. Kdor ima denar, kupi vodo, kupi mano, kupi šik cunje od madeonskih cigank, ki sta Kristina in Katarina Rešek (Kukla) – ta je režirala tudi videospot za prvi hit Matter **Meduze** (2015). Svet Matter je v osnovi majhen svet komšij in prijateljev, tako