

bodisi pritažen ali je njegovo zvočno okolje preglasno, akcija in naracija ves čas bijeta v pozornost, prehitro, prenavito, identitete in morale vodenijo in vzpostavljajo alternativne scenarije ali vrednote. Nolanova obsedenost s časom kot sredstvom filma je verjetno ključ do vseh *Tenetovih* motivov. Čas v najbolj banalnem smislu, smislu fascinacije, je vse-kakor krovni koncept, s katerim *Tenet* gradi vse vizualne metafore in konceptualno igro. Vanjo je film zamotan tako v smislu pripovedi, osnovnih ugank in simbolov, denimo uporabe palindromov, kot v smislu njegove divje znanstveno-tehnične ideje, ki je elegantno zvezana v temačno igrivost vohunske akcije. Vendar film v tem smislu tudi daleč preseže zgolj tehnične motive, v tem namreč, kako časovno zanko uporabi celovito tudi kot tematsko dilemo, s katero prepraša tako osnovna orodja filmskega in žanrskega medija kot moralne implikacije čisto navadnega človekovega bivanja na zemlji ter njegove prihodnosti. Ne nazadnje so v filmovem navidezem, predomačnem optimizmu, s katerim iz sekvence v sekvenco, brez ustavljanja, manevrira z glavo skozi zid vse do nenadejanega zaključka, zakopani globok nihilizem, globoka grožnja in predvsem obup. Nič svetlejše-ga ni možno v nadaljevanju, nič ni rešeno, tudi v navidezni zmagi ne, niti v smrti.

Nezanemarljivo je dejstvo, da gre za filmsko produkcijo največjih razsežnosti in komercialnega dometa, pa vendar film, ki kritično in pronicljivo naslavlja svoja okolja, na načine, ki niso zgolj demonstrativni ali na drugi strani patetično simbolistični. *Tenet* je hkrati akcijski blockbuster, žanrski film, ki to šele postane, potencialni mejnik v tehnični izvedbi, in je možen umetniški film, ki konceptualno zamotanost umerjeno uravnoteža že preko meje obvladljivega, da bi kritičnega gledalca nagovoril v njegovi domišljavosti, ravno v tem, kako brezsrčno, odprto in vendar zmagoslavno domišljav je sam, ker si to lahko privošči. Glejte ga večkrat.



KOKON

VERONIKA ZAKONJŠEK

Poletje v Berlinu

Julija 2018 je Berlin beležil eno najbolj vročih poletij v svoji zgodovini. Mesto so objeli močni sončni žarki in segret asfalt, na katerem se je skupina srednješolskih najstnikov še naprej brezskrbno preganjala po ulicah domačega »Kottija«, nam bržkone bolj znanega po U-Bahn postaji Kottbuser Tor, ki zaseda središče berlinskega Kreuzberga. Gre za nekoč najrevnejšo sosesko zahodnega Berlina, s treh strani ujeta med zid, ki je vse do padca Sovjetske zveze grobo razdeljeval mesto ter Kreuzberg sčasoma preoblikoval v oazo imigrantov in nizkih najemnin. Kar je bil še nedavno kraj skvotov, alternativnih življenjskih stilov in umetniških navdihov, ki so zaznamovali prelomna obdobja glasbenikov, kot so David Bowie, Nick Cave in Depeche Mode, pa je danes predvsem območje živahnega prekipenja mešanic različnih nacionalnosti, kulinarik, jezikov in profilov mladih, ki se prebijajo čez zadnje šolske dni in se v vročini prostih popoldnevov namakajo v lokalnem bazenu. V to brezskrbno realnost, polno intimnih bližnjih planov in toplih, od sončnih žarkov presvetljenih kadrov, nas je na oktobrski večer še zadnjič pred ponovno zaustavitvijo socialnega in kulturnega življenja zapeljal nemški film o odrasčanju in seksualnem prebujanju **Kokon** (2020, Leonie Krippendorff), ki je odprl – ter v nenavadnem spletu okoliščin do nadaljnega tudi sklenil – letošnjo edicijo festivala Kinotrip.

Ulice in skriti kottički mesta, po katerih se potikajo razigrani srednješolci, na filmu zaživijo skozi prizmo prijetne domačnosti kot popolno nasprotje siceršnjim reprezentacijam Berlina, polnim podzemnih svetov elektronike, rekreativnih drog, hipsterske ležernosti in sterilnih mestnih znamenitosti. Predstavljajo mikrokozmos vsega, kar mladi v svetu poznajo, Kreuzberg pa se s tem postavlja v samo jedro filmske pripovedi, ves čas močno zaznamovane s prostorom, ki jo obdaja. V središču odrasčajoče družine se nahajata Jule in Nora, katere subtilna transformacija iz tihega dekleta, ki sramežljivo sledi stopinjam starejše sestre, v seksualno prebujeno najstnico, ki samozavestno zavzame ulice Berlina, se kmalu vzpostavi kot osrednja nit filma. Ta se z občutkom dotika vseh kočljivih in žgečkljivih tem odrasčanja, spoznavanja



lastnega telesa, raziskovanja seksualne identitete in prebolevanja prve ljubezni. Ne ženska masturbacija ne menstruacija nista nekaj, pred čemer bi kamera odvrčala svoj pogled. Nasprotno, Leonie Krippendorff vse intimne in nerodne trenutke mladosti v objektiv lovi z nežnim razumevanjem, predvsem pa vsakdanjostjo, saj iz situacij briše stigmo in nelagodje, ki ju družba sicer pogosto pripisuje ženskemu telesu. A v Norini liberalni in nekoliko preveč permisivni domači realnosti se občutek solidarnosti, ki se v delikatnih trenutkih zgodnjega najstništva stke znotraj generacijske linije ženskega sorodstva, uspe povsem izgubiti. Njena mama svoje popoldneve žalostno zabija v bližnjem lokal, starejša sestra, obremenjena z vzdrževanjem statusa med vrstniki, pa se Norine nesrečne prve menstruacije, ki jo doleti med uro športne vzgoje, sramuje. V iskanju odgovorov na spreminjanje svojega telesa se tako znajde prepuščena sama sebi ter seriji videonasvetov nemških virtualnih »influencerk«.

Glavni ljubezenski zaplet se stke, ko novo dekle iz paralele v ključnem trenutku osebne stiske Nori ponudi pomoč ter ji s hlač v šolskem umivalniku zdrgne krvav madež, preden ji v tolažbo ponudi svoj džojnt. To dekle je Romy: samozavestna, naravno karizmatična in nekoliko svojeglava najstnica, ki Nori postopoma odpre novo dimenzijo sveta, ko se vanjo zatreska z domala enako eksplozivnostjo, kot se zaljubi v Bowiejev odbit glasbeni spektakel *Space Oddity*. Spiranje krvi, krvavo zapackane rjuhe, spanje na brisači, boleče vstavljanje prvega tampona in nesproščeno obiskovanje javnih kopališč, ko nas v krču drži strah, da se bo v čisti klorirani vodi vsak čas pojavila sled menstrualne krvi, so le nekatere od najstniških zagat, ki jih režiserka s skorajda observacijsko naravnostjo prenese na filmsko platno. Kot jasno namiguje že naslov filma, pa je Norino seksualno dozorevanje ves čas z občutkom pospremljeno tudi s simbolizmom metulja, ki s svojo izvalitvijo iz kokona prične živeti novo življenje. Gre za popolno

metaforo Norini nelagodni poti odrasčanja, ki ob razpadu prvega, čustveno osvobajajočega ljubezenskega razmerja končno odvrže svoj ščit ter suvereno zaplava s tokom življenja.

Kokon, ki je premiero doživel v tekmovalni sekciji Generation 14plus letošnjega Berlinala, lahko tako opišemo predvsem kot film telesnega in čustvenega odrasčanja, poletnih romanc ter prvih zametkov oblikovanja identitet, ki nas z intimno ročno kamero in strnjeno uporabo bližnjih planov, prežetih s sončnimi odtenki oranžno-rdečih barv, nemudoma vrže v svet zmedenih najstnikov, prekipevajočih od hormonov. A film s svojim toplim, intimnim vizualnim stilom pred nami odpira tudi nenavadno dimenzijo nostalgije po času, ko so se tudi med nami namesto vzdrževanja varnostne razdalje, nošenja mask in obsesivnega razkuževanja rok še vedno odvijale brezskrbne zabave, nočna kopanja, ležerno podajanje džojntov in prepotena tekanja po živahnih ulicah Berlina.

Režiserka v ozadju ves čas subtilno nastavlja situacije, ki delajo film tipično berlinski: tukaj so nemške najstnice, ki se med poležavanjem ob bazenu učijo turško; umetniški kotički Kreuzberga, ki občasno obratujejo kot eksperimentalni frizerski saloni; ter ne nazadnje z odrasčanjem ob zidu zaznamovana mati, ki je nekoč ob prebiranju Judith Butler in obiskovanju epskih rejvov 90. let sanjala o boljši prihodnosti. A berlinski duh filma pride še posebej do izraza v njegovi odprtosti in sproščenosti do vsega, kar štrli iz rigidnih družbenih okvirov. Okolica se na nežno in vznemirljivo ljubezensko razmerje med Noro in Romy tako odzove predvsem ljubeznivo in brez vsakršnih predsodkov, z enako lahkotnostjo pa so sprejete tudi nemško-turške fraze, ki postajajo del vsakdanjega mladostniškega slenga. Ko Jule med prebolevanjem mačka vehementno priseže na Koran, da se alkohola nikoli več ne dotakne, jo mati brez vsakršnega negativnega odziva na pogovorno vpeljavo islamske svete knjige le razumevajoče poboža po glavi. »Tako se dandanes pač reče!«

Kot se za mladinske filme že skorajda spodobi, se *Kokon* odpre v vertikalnem formatu telefonske kamere, ki v objektiv lovi poletne neumnosti Jule in Aylin, za katerima negotovo stopica Nora. Kratke vertikalne vinjete se v intervalih pojavljajo čez ves film, slika pa se kmalu razširi v še zmeraj skrčen format 4:3, ki subtilno simbolizira Norino nesproščeno čustveno stanje in omejeno senzoričnost nekoga, ki se plaho zadržuje glede svojih pr(a)vih seksualnih vzgibov. Šele ob konzumaciji Norine in Romyjine ljubezni se format skoraj neopazno razširi čez vse platno, kot se s sprejetjem svoje seksualnosti skorajda simultano razširi tudi Norina percepcija sveta in same sebe. Njen korak postane lahkotnejši, oči bolj iskriče, stil in frizura pa drzna. Ko se na naslednjo zabavo tako odpravi v maminem starem, ekstravagantnem rejv kostimu srebrnega samoroga, gre za povsem drugo osebo, kot jo spoznamo v začetnih prizorih filma, kjer si v upanju na pripadanje in sprejetost med sestrinimi vrstniki v neumni pivski igri pusti zlomiti roko. Gre za osebo, ki je sprejela svojo unikatnost in enkratnost ter se zaveda, da je vsi, ki je morebiti ne sprejemajo, ne nazadnje le še niso uzrli pod vodo. Pod tisto vodo, kjer tudi plastične vrečke v siju večernih luči prežame presunljiva, magična lepota.

I'M THINKING OF ENDING THINGS

PATRICIJA FAŠALEK

Kaufmanovo večno iskanje smisla

Filmski labirinti Charlieja Kaufmana so znani po shizofreni, sanjam podobni upodobitvi podzvesti in spominov, kjer se misli razkrivajoč *voice-over* protagonistov poveže s spretnim, skoraj neopaznim preskakovanjem med žanri, ob katerih se gledalec pogosto sprašuje: »Čakaj, kaj za boga ...« Kaufmanov najnovejši film, *I'm Thinking of Ending Things* (2020), pri katerem je sodeloval kot režiser in scenarist, pa gre še korak dlje. Film se začne kot drama, v zgodbo pa se nato vmešajo elementi srhljivke in animacije ter delčki muzikala, opere in baleta, dokler se vse skupaj ne poveže v nekaj, kar bi lahko



opisali kot surrealistno doživetje človekovega bivanja v svetu, ki večino časa nima smisla in kjer se vsi kdaj počutimo kot »prašiči, ki jih od znotraj razjedajo črvi«.

Če rečemo, da od prejšnjih Kaufmanovih del **Biti John Malkovich** (Being John Malkovich, 1999) raziskuje, kaj se skriva v glavah drugih ljudi, **Večno sonce brezmadežnega uma** (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, 2004) vlogo ljubezni, spomina in ponavljanja istih napak, **Prilagajanje** (Adaptation, 2002) pa se zaplete v vrtinec iskanja utehe in potrdila v drugih ljudeh, se iskanje osrednje teme filma *I'm thinking of ending things* zaplete že pri vprašanju, kdo je pravzaprav protagonist. Je to mlada ženska, ki jo njen fant, Jake, pokliče vsakič po drugem imenu? Film se odpre z njeno podobo in naracijo njenih misli, zato jo je lahko določiti kot glavni lik, vsaj dokler se v zgodbi ne začnejo pojavljati naključni posnetki hišnika v srednji šoli, ki na videz ne dajejo podlage osrednji zgodbi para, ki se v mrzlem, temnem in snežnem večeru pelje na večerjo k fantovim staršem.

»Mi smo pri miru in čas teče skozi nas,« reče Mlada ženska v avtu, ko se s fantom vračata domov. Je naša usoda vnaprej zapisana, le ena možna pot ali obstaja neskončno poti, po katerih lahko hodimo in ki si jih izbiramo s sprotimi odločitvami? Kdo je Jake? Kako je njegovo otroštvo vplivalo na to, kar je postal? In ali so vsi prikazani scenariji v filmu, ki se sicer odvijajo v enem večeru, ampak hkrati preskakujejo v preteklost in prihodnost, samo različne možnosti, kaj bi lahko postal?

Jakov karakter in odnos do ljudi okoli njega se nenehno spreminja, za Mlado žensko pa se zdi, da je zgolj opazovalka, ki ne spreminja svojega značaja: medtem ko je on na začetku ljubeč in nežen, je ob prihodu domov negotov in napet, v pogovoru s starši razdražen in agresiven, v teku staranja staršev predan in skrben, na poti nazaj v mesto pa trmast in godrnjav. Vse to nakazuje, da ga dekle, ki je nad