



oz. vednosti, legitimira to izrečeno, torej rasizme, seksizme, šovinizme in druge nestrpnosti. A film vendar pokaže, da je trole moč vzeti zares na področju prava: v trenutku, ko jim je mogoče dokazati, da kršijo zakon, ker širijo nestrpni govor, konec koncev – kot recimo islamofobna pravljica za otroke z žabcem Pepetom v glavni vlogi – pa kršijo tudi avtorske pravice. Če Matt Furie torej ne uspe pri boju s troli na njihovem terenu – s svojo besedo ali gesto proti njihovi – potem več uspeha doživi s pomočjo pravniške ekipe, ki mu (vsaj določen čas) pomaga pro bono.

Feels Good Man sledi »objektivnemu« razvoju dogodkov, a se hkrati do njih tudi opredeljuje. Ne gre za klasičen dokumentarec govorečih glav, saj vsebuje arhivske posnetke predsedniških soočenj, selfi videe 4chanovcev, skrolanje po komentarjih 4chana, kolaže različnih mutacij Pepeta, bistveni za njegovo podobo pa so predvsem animirani odlomki, ki spremljajo njegovo mutacijo. Dokumentarcu kljub objektivni, popisovalni naravi vendar uspe neka performativna gesta onkraj zgodbe striparja in ilustratorja, ki si poskuša povrniti nadzor nad lastno stvaritvijo: gre za to, da ravno z dokumentiranjem razvoja Pepeta, z njegovo evolucijo, film sicer na prvi pogled duplira realnost, a prav z dupliranjem predružači njen narativ: ne gre za to, kar spočetka skuša doseči Matt Furie, da bi spremenil podobo Pepeta nazaj v prijazno in hudomušno žabo, ampak da vzpostavi narativ njegove geneze kot dobrodušnega žabca, ki je doživel ugrabitev s strani 4chanovske skupnosti. Prav prek narativa o ugrabljenem liku se razpira možnost njegove reappropriacije.

Pri tem se zdi, da Pepe postane nekakšen simbol družbene margine ter boja tako za njeno »dušo« kot za njene politične glasove: ali bo ta margina svoje frustracije hranila z besom na ostale rasne, spolne in druge manjšine ter tako podlegla retoriki alt-right trolov ali pa obstaja možnost socialne levičarske alternative, ki bi njihov bes pretvorila v

refleksijo lastne razredne pozicije, znotraj katere se vedno večji delež populacije identificira z odpadniki? Vprašanje, ki ga doku sicer zastavi zgolj implicitno, saj njegov fokus ostaja mem, ki je ušel izpod nadzora in tako razkril neke ključne antagonizme sodobnosti.

TENET

ŽIGA PUCELJ

Hujše kot apokalipsa

Christopher Nolan je v svojem delu s filmom domišljav, v vsakim novim projektom bolj, in uspehi njegovih velikih industrijskih blockbusterjev (**Vitez teme** [The Dark Knight, 2008], **Izvor** [Inception, 2010], **Medzvezdje** [Interstellar, 2014]), namenjenih najširši javnosti, takšno percepcijo le krepijo. Navsezadnje nam je v sredini 2020 prav Nolan vrnil izkušnjo na velikem platnu.

Veliko izkustva **Teneta** (2020) je torej že v tem nastavku razmočenega z nespornim genijem Nolana kot figure velikopotezne filmske produkcije v ozadju in z našim – ravno tako domišljavim – tolmačenjem takšnega genija. A tokrat Nolan res deluje še za nekaj obratov bolj navit, kot bi se metal v lastni lik, kot bi izigral povratno zanko izkustva njegovega dela. *Tenet* je vohunska, proto bondovska fikcija, katere prva domišljavost je, kako v svojem »obračanju žanra na glavo« pričakuje, da bodo pričakovanja javnosti

tako ali drugače preobremenila njen lastni sprejem vsebine. Zato ni le film o žanru, temveč je prav v tem lahko tudi uspešen film o doživetju filma, v veliko njegovih mitskih razsežnostih.

Filmi o filmu, o izkušnji filma, in filmi, ki pretresajo žanr, so vendarle najbolj domišljivi filmi in so pogosto nemogoči filmi. Vendar Nolan s *Tenetom* odigra zvito igro ... Ravno toliko namreč, kolikor *Tenet* ni žanrski film, prav to šele postaja, in prav tako, kot se odmika od določenih standardov ali konformizmov filmskih jezikov oziroma jih potlači, jih tudi referira, zavestno, od znotraj, vseskozi ... Če bi rekli, da je *Tenet* metafilm, da je to avtorjeva močna, že dlje prisotna tendenca, bi imeli prav; ravno v tem je namreč prava moč njegovega dela, vendar je tokrat postopek podan na način, ki ne le izzove domišljijo ter tehtanje, temveč zavestno izzove meje vzdržnega in sprejemljivega.

Denimo skozi zgodbo, ki čez časovne zanke ves čas dobesedno beži sama sebi, v učinek, ko niti ni več zgodba, je le prva referenca same sebe in postane prej abstrakcija linearne pripovedi, a naj kljub temu deluje referenčno na klasike žanra. In tako tudi deluje. Ali skozi like, ki so predvsem prototipske koordinate predpostavljenega, nujnega higienskega minimuma usod, pripeljanih do skrajnih konsekvenc karakternosti. V ospredju je zgolj brezimni Protagonist (John David Washington), ne bi mu mogli reči Bond, tudi ko bi hoteli – in vsekakor smo hoteli. Zli Andrei Sator (Kenneth Branagh), *the villain*, naj bi zgolj in samo utelešal grožnjo, bil nič drugega kot to, osebna, telesna grožnja in poosebljena apokalipsa v enem, vendar njegovo mesto ob krovnem motivu prihodnosti, ki obrača entropijo in z nezgodnega konca sveta krade lastno preteklost, tukaj in zdaj dvakrat prepognjeno sedanost, deluje tako arbitrarno, tako majhno, da ostane le žrtev, Two-Face Harvey Dent, žrtev zgodbe, ki ji pušča njen singularni moralni pogon.

A tudi v primeru likov in igrane izvedbe je najmočnejše prisotno tisto drugo, kar *Teneta* obrača ven iz formulaične perspektive v prožno tkivo kreativnega, mejnega, celo žanrskega, generičnega filmskega jezika. Univerzalno dobro sprejeta toplina, presežek domačnosti, ki jo uteleša lik Neila (Robert Pattinson), denimo prebije temeljno logiko ekspozijske funkcije karakterjev in je v tem edini element filma, ki priča o nečem, kar je podobno zgodbi in vleče določeno identiteto, karakter, tudi onkraj zanke v fokusu.

Sicer *Tenet* poleg velikopoteznih in nekaterih tudi zelo izvirnih kinematografskih vizualnih rešitev posveča presežno pozornost predvsem sidranju karakternih vlog v njihove pojavnosti, v estetiko in fizionomijo izbranih obrazov in postav: z mavčno prašnostjo bledega, hladno osredotočenega obličja Protagonista, čednim in preudarnim pomočnikom, visoko, postavno blondinko ali, v kontrastu, dobesedno majhnim zlikovcem. Vse to, čeprav morda globoko skrito, odpira prostor gibkosti za koordinate, ki jih naseljujejo žanrski karakterji. Igra osrednjega dramatisiranega odnosa v filmu, odnosa med Kat (Elizabeth Debicki), razžaljeno, ujeto, pobito ženo, trofejo, in njenim možem Satorjem, ki Kat drži v izsiljenem odnosu, v katerem ji pogojuje stik z njunim sinom, dejansko vzpostavlja moralo, verjetno edino moralo filma, precej onkraj anticipiranih nasprotij ali ideje kakršnekoli romantike. Kljub nastavku zlorabljene, izsiljevane Kat in nasilneža Satorja pa film njun odnos v psihološki sliki prikaže izjemno ambivalentno. Globoko maščevalen gnev se skriva v njenih potezah ter njeni sovražni ambiciji, da bi v preziranih partnerjevih očeh izpadla popolna, dobra žena, mati, in prvinski gnus veje iz nasilneža, ko čuti očitke podlosti, zlorabe, zlobe. Oba vesta, da je njegovo mnenje o njej veliko boljše kot obratno. Hujše kot apokalipsa ... Obup ali jeza?

Tenet se torej v vseh vidikih pripovedi igra z našimi pričakovanji in nas preobremenjuje. Dobesedno buči, govor je



bodisi pritajen 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 prepvpraša 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 brezsravno, odprto in vendar zmagoslavno domišljav je sam, ker si to lahko privoščiti. 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 odraščanju 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 koticiki 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 odraščajoče 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 odraščanja, spoznavanja