

spremljamo iz daljave, dve majceni postavi, ki vsaka zase, a očitno skupaj premagujeta utrujajočo razdaljo neprijazne pokrajine, spet drugič se iz dečkove perspektive panoramsko razgledujemo po okolici, ali pa prek kamere iz roke, kot bi ta naselila dečkove oči, spremljamo hojo jeznega očeta pred seboj in raznovrstne zaklade na poti, ki jih zapazi otroško oko.

Režiser se tu in tam bistro poigra z otroško domišljijo, denimo ko deček najde delček stekla, s katerim usmerja odbijajočo se svetlobo po bližnjih skalah ali pa nagaja očetu, ko jo usmerja v njegov goli hrbet, a hkrati ne estetizira ali romantizira ekonomsko in socialno osiromašenega okolja. Slednje še najbolj poudari z nekaj pretežno samostojnimi vinjetami o ljudeh, mimo katerih pot nese dvojico in v katerih prevladujejo podobe žensk, ki, čeprav se dečkova mama v filmu nikoli ne pojavi, zarišejo položaj žensk v enem najrevnejših predelov južnoindijske zvezne države Tamil Nadu, ki ga zaznamujejo suše, siromaštvo in izseljevanje prebivalstva v večja mesta.

Vinothraja P.S. je za film namreč navdahnila situacija iz osebnega življenja. Pred leti je njegovo sestro z nekajmesečno hčerko od doma nagnal njen mož, zaradi česar je morala ponoči prehoditi kakšnih dvajset kilometrov, da bi prišla do svoje družine. V filmu se tako med drugim pogled kamere ustavi na izdelani ženski z dojenčkom na avtobusu, opazujemo pa tudi družino sredi sušne pokrajine, v kateri mama in babica lovita podgane, da bi se z njimi nahranili, in ženske, ki potrpežljivo čakajo, da pridejo na vrsto pri edinem izviru vode daleč naokoli. Na ta način režiser, ne da bi prikazal soočenje med koleričnim protagonistom in ženo, nakaže, kakšne obremenitve nevidnega dela in skrbi za družino ženske prevzemajo v že tako zahtevnih življenjskih pogojih, za povrh pa so vpete v tradicionalne patriarhalne odnose, v katerih so nemalokrat odvisne od volje moških.



Čeprav je iz opisanega jasno, da je film zakoreninjen v težkih temah, je vseeno ravno zaradi perspektive otroka razgiban in radoveden, zaradi dinamike med očetom in sinom mestoma celo humoren. Kljub enostavni zasnovi in dolžini, ki za las ujame celovečerno kategorijo, Vinothraja P. S. uspe brez kakršnihkoli pojasnjujočih dialogov povedati veliko o vlogah v družini ter odnosih znotraj njih v specifičnem okolju, hkrati pa zariše pronicljiv portret tega okolja širše, podoba sveta, v katerega sta oče in sin, ki se po njem gibljeta, umeščena tako kot vsi ostali prebivalci, ki ga naseljujejo in ki se jim film priklanja.

## KAJILLIONAIRE

ANJA BANKO

### Takoj po koncu sveta bo ljubezen

V novem filmu ameriške multidisciplinarne umetnice Mirande July, ljubljenske ameriškega neodvisnega filma postdvdatisočih, je morda najbolj čutna in vidna praznina. Tako kot celovečerca **Jaz, ti in vsi, ki jih poznavam** (Me and You and Everyone We Know, 2005) in **Prihodnost** (Future, 2011) je tudi **Kajillionaire** (2020) film o sodobnem svetu, izpraznjem pristnih, ljubečih ali strastnih odnosov. Odtujenost od sveta, drugega in celo od samega sebe v avtoričinih filmih oblikuje nenavadne protagoniste, ki kot nekakšni vesoljci lebdiijo sredi obronkov »normalnosti«. A stik »normalnega«, tj. znanega, domačega sveta in odnosov v njem, ter odtujenega, nenormalnega, čudnega, le še bolj razkrije razpadajoče tkivo sodobne družbe.

Na prvi pogled te praznine ni: skorajda vsak kader, minimalistično postavljen na simetrično nedefinirana obrobja Los Angelesa, naseljujejo filmski protagonisti – nenavadna tričlanska družina prevarantov. Starša, Theresa (Debra Winger) in Robert (Richard Jenkins), sta že osivela, nekako zanemarjena *boomerja*, nikoli ali morda preveč izživeta, prekurjena hipija – ona je rahlo šepajoča, z dolgimi sivimi lasmi do sredine hrbta, v nekakšnih brezizraznih krilih in oblekah, on je rahlo

zavaljen, s plešo, ki jo obrobljajo ostanki las in z očali, vrednimi serijskega morilca. Njuna hčerka (Evan Rachel Wood) s pšeničnimi lasmi, ki padajo do pasu, in s hladnim, brezizraznim pogledom, oblečena v preveliko šumečo trenirko iz nekega drugega časa, nosi ime, ki v nadrealistično-absurdnem tonu filma pravzaprav deluje skoraj normalno: Stari Dolio. V duhu prevarantstva, ki se namesto krvi pretaka po žilah družine, je dekle dobilo ime po klošarju, ki je zadel na loteriji, a je žal vse porabil, preden bi lahko kaj zapustil svoji soimenjakinji.

Že od začetka filma so osrednji trije protagonisti predstavljeni kot nekakšne plastične karikature. Ko iz uvodnega kadra s polne avtobusne postaje odpelje pastelno rumen avtobus, za njim ostanejo tri nenavadno sključene figure. Približamo se jim v srednjem planu – očitno so na videz naključno čakajoči povezani. Na eni strani je oče, ki izza časopisa opazuje okolico, na drugi pa mama, ki s klopce osorno preverja, ali je trenutek primeren za akcijo. Na njun znak Stari Dolio kot Tom Cruise iz ene od **Misij nemogoče** poskoči in se odkotali po stopnicah v notranjost pošte, kjer iz sive neskončnosti predalčkov pretipa vsebino in pograbi vse, kar deluje vredno. Seveda so to same brezveznosti: kravata, ki morda je, morda ni prestižna, kupon ugodnosti ipd. Zgodba dobi nov obrat, ko mora družina poiskati denar za mesece zamujene najemnine. Ko »zadenejo«  
brezplačni let za dva v New York, se tja in nazaj odpravijo zgolj zato, da bi pridobili denarno nadomestilo za izgubljeno prtljago.

Sprva se zdi, da je to le še en prevarantski načrt iz povsem vsakdanjih epizod majhnih prevar in tatvin te nenavadne družine, skozi katere se razpira osebnost hčerke. Ta za razliko od staršev vseskozi deluje, kot da se pod njeno nenavadno zadržano, kartonasto-dvodimenzionalno povrhnjico morda skriva nekaj povsem običajno človeškega, celo »normalnega«, kot je na primer želja biti ljubljen. Poveden je prizor, v katerem poskuša Stari Dolio zamenjati darilni kupon za masažo

za karkoli denarnega ali vrednega, torej izključno materialnega. Ko po pregovarjanju s korpulentno, očitno simbolno materinsko figuro maserke le sprejeme nekaj minut masaže, je zanjo vsak dotik pregrob in preboleč. Šele ko maserka roke zadrži nekaj centimetrov nad njenim telesom, se Stari Dolio za trenutek sprosti, celo solza steče po njenem obrazu, z njo pa se v trenutku odkrije cela čustvena paleta, ki se skriva za dotlej brezizraznim pogledom protagonistke. Seveda ravno takrat v sobo grobo vdreta mama in oče, ki poskušata, ne da bi opazila pretreseno hčerko, na vsak način od vsega skupaj iztržiti nekaj – če ne drugega in da situacija postane še bolj absurdna – vsaj luč v obliki kamna. Tudi ena od naslednjih epizod, v kateri se zgolj za dvajset dolarjev Stari Dolio namesto nekega dekleta udeleži starševskega tečaja in se tam sooči z možnostjo ljubečih starševskih odnosov, nadaljuje z orisom njene osebnosti, ki jo ključno določa skorajda tragična čustvena zavrženost.

Več kot očitno Stari Dolio torej hrepeni po starševski ljubezni, zaupanju in pohvali, pa tudi po spoznavanju sveta zunaj njihovega mehurčka. Nezmožna, da bi prebodla to prozorno milno steno, Stari Dolio z razočaranjem in nezadovoljstvom sledi staršem v vedno istih podvigih. Tokrat pa jo presenetita in v njihov krog povabita naključno neznanke z letala. Melanie se izkaže za tipično ljubljeno ameriških src, ki zmehča celo zategnjena starša. Seveda ni naključje, da jo upodablja Gina Rodriguez, večinskemu občinstvu znana iz priljubljene TV-serije, parodije južnoameriških telenovel **Devica Jane** (Jane the Virgin, 2014–2019, Jennie Snyder Urman). Melanie je vse, kar Stari Dolio ni: zgovorna, odprta, ponosna na svojo ženstvenost. Kot se v postmodernističnem podpisu filmarke razloži protagonistka sama, jo k nenavadni družini prevarantov pritegne banalnost – navdušenje nad žanrom filma prevare in tatvin, njen sploh najljubši film je seveda **Oceanovih 11** (Ocean's 11, 2001, Steven Soderbergh). K





temu gre dodati tudi ne tako direktno nakazano dejstvo, da je vstop v svet te čudaško-asketske družine zanjo tudi pobeg od njenega sveta, predvsem mame, ki jo stalno zasuva s klici, goro neuporabnih »topšopastih« predmetov in klasično, pretirano ljubečo skrbjo. Pripovedna logika seveda zahteva, da mehurček te nenavadne družine zdaj počí: odnosi se v pohlepu, strahu, poželjivosti razrušijo in Stari Dolio je končno postavljena, bolj točno, porinjena pred izbiro: družina ali svoboda, kamor ji vrata odpira prav Melanie.

*Kajillionaire* kljub premisi iskanja lastnosti mlade protagonistke ni film o odraščanju. A ne zato, ker bi bila junakinja pri svojih šestindvajsetih prestara za ta žanr, temveč zato, ker film skozi pripovedno linijo protagonistov v ospredje postavlja družbeno in ne intimno, predvsem pa nič kaj hvaležno ne metaforizira medgeneracijskih odnosov, predvsem generacije *boomerjev*. Da sta starša sicer nekoč imela »normalno« življenje, se kaže skozi drobce pogovorov in naključne pripombe, najbolj očitno v prizoru, ko skupaj z Melanie kot »družina« obiščejo neko njeno stranko iz optike – seveda z namenom, da si prisvojijo čekovno knjižico. A izkaže se, da je prevara dvojna. Umirajoč in zapuščen starec ne potrebuje očal, ampak hoče slišati normalnost: žvenket posode, glas televizije, pogovor o šolskem dnevu in košnji trave, pianino. V tistem trenutku mama in oče prvič prevzameta vlogo mame in očeta, kot da sta mama in oče pravzaprav ves čas že bila: ljubeča, pozorna, celo njun glas ob zvokih pianina dobi svetlo barvo. Zdi se, da to nenadoma razelektri napeto vzdušje filma, kljub temu da se v sosednji sobi zgodi smrt. Celó Stari Dolio, katere obraz oblije žarek sonca, ki posije skozi okno, je za trenutek videti srečna.

Iskanje in sprejetje sreče, ki pomeni pot stran od staršev, zanjo ni povsem enostavna, kaj šele enoznačna: ljubezen, ki jo spozna, je nenadoma vsa ljubezen hkrati – ljubezen matere, prijateljice in ljubimke. Ta nedefiniran cunami čustev se iz nje izlije po potresu, ki se ga njena družina strašno boji kot

nastopa konca sveta. Ta se kot tak tudi zgodi, seveda v slogu, ki se ne izneveri značaju avtoričine filmske govornice. Ko se tla zatresejo, se zatresejo v najtemnejšem kotičku filma – v zunanji stavbi stranišča na bencinski postaji. Banalnost in vulgarnost straniščne teme se nenadoma spremenita v neskončno globino zvezdnega neba. Novi svet, v katerega skozi vrata plane Stari Dolio, je svet ljubezni.

Kot namigne že naslov, je *Kajillionaire* ves čas tudi pripoved o kapitalizmu in potrošniški kulturi, kar je tisto, od česar in hkrati k čemur v do absurda parodirani »dobri veri« bežita starša. Materialne dobrine in lažni ljubeč odnos sta kot dve zmerljivki, ki obvisita v zraku njihovega najemniškega stanovanja. To pa je nekakšna pisarna, po steni katere se nekajkrat na dan zvali roza pena mehurčkov iz sosednje tovarne. Manifestne parole staršev večkrat obvisijo v zraku, se zataknejo nekje v praznini, ki se razteza v njihovem družinskem odnosu. A ekscentričnost filmskih protagonistov je daleč od prikaza enkratnosti ali edinstvenosti njihove čudnosti – liki pred gledalcem izpadejo kot popolnoma normalni, s potezami, ki so pravzaprav znane in domače. Miranda July, mojstrica »quirky« sloga, torej nenavadnega, prismuknjenege, samo-svojege in čudnega, je mnogo značajskih kazalcev odnosov in družbenega v filmu natančno secirala ter sodobnosti skozi parametre parodije, absurda in nadrealistične drznosti nastavila ogledalo, v odsevu katerega se morda tokrat sploh prvič v njenem filmskem delu kažejo tudi elementi optimizma.

## PALM SPRINGS

IGOR HARB

## Feministične študije z vzporedno fiziko

Filmi o časovnih zankah postajajo vse bolj priljubljeni, saj ta MacGuffin omogoča avtorjem veliko variacij, da lahko ponudijo času primerno sporočilo. To velja tudi za aktualno romantično komedijo **Palm Springs** (2020, Max Barbakov), ki je tako zelo neodvisna, da si niso mogli privoščiti snemanja v elitni puščavski oazi, po kateri film nosi ime. Glavni junak