

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 zljanim prikazovanjem dejanskih učinkov drog, ampak pokaže »samo« učinke na odnose in svet okrog teh mladostnikov, ki si črtico po črtico počasi, a vztrajno pišejo smrtne 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 Catherinine, so posebljeni dotik, ki še ni izčrpal svojih zmognosti. 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 dekade 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 eksistenčnih, 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.