

naomi kawase



Suzaku

vlado škafar

Čeprav *Suzaku* ni prejel visoke ocene občinstva na nedavno minulem Ljubljanskem mednarodnem filmskem festivalu, je zanesljivo med tistimi, ki so se najbolj prijeli, katerih podobe bodo še dolgo tlele v dušah, zlasti tistih kinematografsko bolj pismenih, izkušenih in potrpežljivih, pa tudi bolj rahločutnih in lirčnih. Prav pri tistih domačih dušah torej, če nekoliko pretiravam, od katerih pričakujemo lepših in pametnejših novih slovenskih filmov. Naj bo v tem kaj resnice ali zgolj patetična tolažba – odločitev uredništva za uvrstitev prvenca Naomi Kawase v svojo festivalsko sekcijo perspektiv je gotovo upravičena. Zdaj jo še s toliko večjim veseljem in prepričanjem predstavljamo kot mlado kresnico, ki nam bo še velikokrat svetica v temi.

Mednarodni pohod Naomi Kawase se začne leta 1997, ko v Cannesu, kot dotlej najmlajša, prejme zlato kamero za najboljši prvenec – *Suzaku*. Toda njena filmska kariera je tedaj štela že celo desetletje in kar trinajst (13!) filmov, večinoma kratkih in iz domačega okolja. Z resnim filmskim delom je začela že pred svojim dvajsetim letom, med študijem fotografije v Osaki, najprej na 8mm filmski trak, in za zrele, domišljene ter občutene dokumentarne družinske portrete, ki so že precej izoblikovali njen kinematografski *credo*, prejela številna priznanja in nagrade. Potemtakem je bolj razumljivo, da je njen uradni prvenec, prvi celovečerec, ki ga je posnela na 35mm filmski trak, tako suveren, dognan in brezkompromisen, kar je v Cannesu pred tremi leti navdušilo filmsko srenjo. Naslovi zgodnjih filmov zgovorno pričajo o Naominem pristopu in njenih obsesijah: *Osredotočam se na tisto, kar me zanima*, *Konkretizacija teh stvari*, *ki letijo okrog mene*, *Ta trenutek*, *Kot sreča*, *Sprejemanje*, *Spomin na veter* – 26. december 1995 v Šibui ... Svojo poudarjeno občutljivost za najmanjši utrinek življenja brez zadržka in distance, z neobičajno neposrednostjo, ki ne pozna sramu, prenaša na filmski trak. Njena duša kakor brez posrednika lije na filmsko platno. Kot da bi jo namesto objektivna pritrdila na samo oko filmske kamere. Njeni objektivni so subjektivni.

V ospredju njenega zanimanja sta človek in narava v čistih oblikah, v naravnih, "dokumentarnih agregatnih stanjih"; mogoče bi bilo bolje reči, da jo bolj kot narava zanima naravno, kakšno je posamezno bivajoče po svoji naravi in drugače, kakšno je naravno stanje stvari. Pri tem ne gre toliko za odkrivanje bistva stvari, pač pa za čim bolj neposreden prikaz bivanja. Njena umetnost korenini v zenu, v tem smislu ni spekulativna temveč intuitivna. "Dispozitiv" zena je navzoč tako v dramaturgiji, v nesimetričnih in eliptičnih strukturah njenih pripovedi, na mikro nivoju pa v nedramatičnih prizorih, kot tudi v mizansceni, ki je preprosta, nedejavna – opazovalna in kontemplativna. A zen in klasične umetniške prakse, v katerih se ta najbolj manifestira, so impulzivni Naomi le navdih, komaj dosegljivo duhovno izhodišče za mlado preobčutljivo podeželsko dušo sredi tehno Tokia. Zenovska spokojnost in zadržanost, ki ju je videti v formi, sta namreč skorajda v sporu z nebrzdano čustvenostjo intimnih dram njenih protagonistk (vodilni so vselej ženski liki), za katere so značilne potlačitve psihičnih težav in umik v samoto bolečine, kot je zapisano v ponosnem in nepopustljivem japonskem značaju. Ti do konca ponotranjeni duševni pretresi narekujejo potrpežljivo formo, skozi katero se bodo s časom toliko močneje izrazili, razodeli.

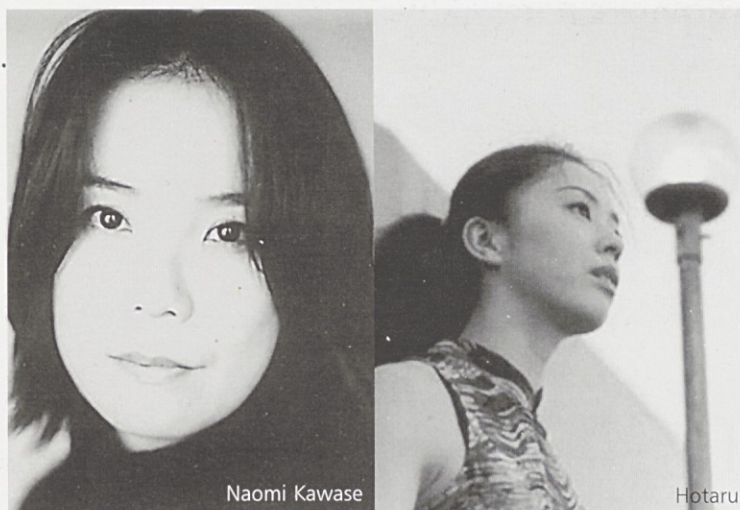
Naomina izrazita (in izražena) občutljivost za najbežnejši trenutek življenja, tako rekoč živalska pozornost na vsak najmanjši gib, šum ali vzgib morda deluje patetično in obsesivno, toda popolnoma iskreno in v sozvočju s formo. Rezultat je redko videna naravnost pripovedi in tudi protagonistov (enako v dokumentarnih kot igranih filmih), ki je daleč od naturalizma, tudi stran od trendov novega realizma. Pripovedovanje Naomi Kawase sodi v območje poezije in lirične metafizike.

Pred svojim igranim celovečernim prvencom je imela Naomi Kawase že kar lepo kilometrino filmskih izpovedi, med njimi intimna dokumentarca *Ni tsutsumarete* (Sprejemanje oz. Objemanje, 1992), ganljivo iskanje dolgo izgubljenega očeta, ter *Katatsumori* (1994), nežen portret babice, ki je po očetovem izginotju prevzela skrb za njeno vzgojo. Oba sta prejela številna priznanja. Leta 1996 je s Hirokazujem Kore-edom, ki je na lanskem LIFF-u gostoval s *Čudovitim življenjem* (metafizično partijo o življenju po smrti) in smo ga v tej rubriki že predstavili, posnela *Ta svet* (žal mi je znan le angleški naslov – *This World*), skupni lirični *credo* sorodnih japonskih duš, ki predstavljata vodilni par mladega japonskega filma in obenem kontinuiteto starih japonskih filmskih mojstrov, z Ozujem na čelu. Naslov nagrajenega prvenca *Suzaku* je ime božjega zaščitnika prefekture Nara, v kateri leži Naomin rojstni kraj. Njen igrani celovečerni prvenec je naravno nadaljevanje družinskih portretov in "domačih filmov", posnetih s svojo 8mm kamero. Filmska zgodba močno korenini v Naominem otroštvu – izgubljeni oče, močna navezanost deklice in babice, čudna družinska združba pod eno streho sredi nedostopnih gora in gozdov –, pristop pa bolj spominja na snemanje dokumentarnega filma: celotna ekipa je namreč nekaj tednov pred začetkom snemanja preživela med prebivalci vasi, kamor je zgodba postavljena, režiserka pa je z izjemo vloge očeta vse druge zasedla z lokalnimi naturščiki in po njih tudi poimenovala filmske like.

Zgodba pripoveduje o oddaljenem in osamljenem hribovskem svetu na severu Japonske, ki po neuspešnih načrtih z železnico vse bolj propada. Naomi Kawase jo pripoveduje skozi optiko deklice Mičiko in njene čudne družine, sestavljene iz očeta, ki je obseden s prihajajočo železnico in tunelom, kamor vsakodnevno roma in v njem izgine brez sledu, matere, ki je prezaposlena v mestu, babice, ki je edini steber treznosti in prisrčnosti v hiši, zato sama prevzame skrb za deklico, tu pa je tudi še mladenič Eisuke, sin očetove sestre, ki je prav tako kot brat izginila – najverjetneje v labirintu prostitucije.

Dolgi, mirni, meditativni kadri, pretežno v splošnih planih, počasi tkejo zgodbo o družinskih razmerjih, ki se merijo v najmanjših enotah človekovega izraza; prav ta izrazni minimalizem, značilen za japonskega človeka, za tradicionalno podeželje pa še toliko bolj, zahteva minimalizem in potrpežljivost forme, podobno kot so to znali, vsak na svoj način, vsi veliki mojstri japonskega filma in pred njimi slikarji, pesniki, glasbeniki, plesalci. V ritualu vsakdana odročne vasice, v počasnem ritmu gorskega sveta, ki mladino jutraj pospremi v mesto na delo ali v šolo in jih v svojem vrhuncu pred večerom pričaka, se počasi odkrivajo odnosi protagonistov, njihovi pogledi, motivacije, hrepenenja, zrasli iz več temnih kot svetlih poglavij družinske kronike, v kateri ima osrednje mesto izginuli oče, glava družine, ki je po propadu železniškega projekta, zadnjega upanja za te kraje, do konca obupal, in kot si mala Mačiko rada predstavlja v svojih spominih – izginil v svetlobi na koncu tunela nesojene železniške proge. Ti *flashbacki* načenjajo dispozitiv odmaknjenosti in neprizadetosti ter vpeljujejo pripovedovalnikino sočustvovanje ob vse bolj resignirani zgodbi sočasnega razkroja družinskih vezi in vasi, ki jo zapuščajo še zadnji prebivalci. Na koncu ostaneta le še babica in vnuk, nobenih človeških zvokov ni več okrog njiju, kamera se počasi dvigne nad strehe zapuščenih hiš, v zvokih in slikah narave se oglašajo osamljeni bog Suzaku, brezposelni zaščitnik teh krajev.

Naomi Kawase najprej mirno opazuje dogajanje, potem pa postaja vse bolj udeležena v pripovedi, njeno sočustvovanje z junaki zgodbe – sočustvovanje kamere s svojimi subjekti, ki je tako značilno za Naomino pripovedovanje – pa doseže vrhunec v sekvenci dokumentarnih portretov vaščanov, ki jih je s svojo 8mm kamero snemal oče in dokumentiral vse prebivalce vasi, njihove interakcije s kamero, ter na ta način njihove obraze in njihove duše (zato film in ne fotografija!) arhiviral pred pozabo. V tej ultimativni gesti izgubljenega



Naomi Kawase

Hotaru

očeta, ki ga postavi ob bok samemu božanstvu Suzakuju, je skrit čudovit poklon filmu in filmarjem, podobno kot se ga spomnimo s konca *Cinema Paradiso* (1988). *Suzaku* je nedvomno en tak paradiz gibljivih slik in ubog tisti, ki ga ni opazil.

Kljub temu pa Naomi s filmom ni bila povsem zadovoljna. Umetna drama, čeprav tankočutno peljana in komaj opazna, se ji je zdela nekoliko zlagana, kot nekakšna izdaja tega kraja in ljudi, zlasti vitalnih starcev, ki kljub vsem težavam kljubujejo in ponosno vztrajajo v domačem kraju. Takoj po koncu snemanja se je z manjšo ekipo in z manjšo kamero (16mm) vrnila v vas, kot po nekakšno odvezo, in posnela enega najlepših dokumentarcev v devetdesetih – *Somau do monogatari* (Gorjani), ki je tako kot *Suzaku* prejel številna mednarodna priznanja. Podobno kot Mičikin oče s svojo 8mm kamero sedaj Naomi beleži portrete vaščanov in jim, za razliko od očetovih krokijev, prepušča ves čas. Dolge tišine ljudi ob vsakodnevnih opravkih, sem in tja kakšna zamaknjena pesem, nenadni začetki pogovorov s kamero, s seboj ..., vsemu temu prisluhne Naomi z iskrenostjo in predanostjo, rezultat pa, presenetljivo, ni poljubni album portretov, pač pa z lirično predpostavko izpisana pesem gora in *Gorjanov*.

S tem pa zgodbe o *Gorjanih* iz prefekture Nara še ni konec. Pred naslednjim celovečercem *Hotaru* (Kresnica), o katerem pišem v poročilu iz Locarna, se je s kamero lotila še bolj osebnega in zasebnega dokumentarca – *Mangukyo* (Kalejdoskop). Svojo naturščico iz *Suzakuja*, Mičiko Ono, ki igra malo Mičiko in še vedno živi na vasi, sklene za nekaj časa preseliti v Tokio, svojo mestno prijateljico in igralko Miko Mifune (hčerko znamenitega Tošira Mifuneja) pa na Mičikino mesto, iz Tokia na vas. S kamero ju obiskuje, ju opazuje, se z njima pogovarja, preži na spremembe, ki bi jih po njenem morala pisati spremenjena situacija, vendar se zdi, da se ne spremeni kaj dosti, vsaj ne takega, kar bi pričakovala oziroma bi jo zadovoljilo. Z Naomi vse skupaj s fotoaparatom dokumentira še njen prijatelj in sošolec z akademije za fotografijo, Šinja Arimoto. Ker se projekt ne premika v željeni smeri, Naomi opusti princip odmaknjenega opazovanja in začne dejavneje posegati v mizansceno ter nenazadnje tudi v življenja in odnose njenih protagonistov. Temu principu se upre prijatelj fotograf in za hip se "vojna" preseli na drugo stran objektivov, sociološka in psihološka vprašanja o odnosu človeka in okolja pa zamenjajo razprave o principih filmske oziroma fotografske umetnosti. Fotograf ima vsega skupaj dovolj, tudi Naomi obupa in v trenutku največje frustracije, ko ne obvladuje ničesar več, ne pred ne za kamero, le-to preprosto usmeri v nebo. Ta iskrena, genialna filmska poteza ji v vsej svoji čistosti vrne nazaj njen subjektivni pogled, avtorsko avtoriteto in integriteto, tisto razdaljo, v katero bo lahko spet počasi in mirno vpisala svojo nemirno dušo. •