

LUTKE



njeno analno vsebino. Za nameček mu še reče, da zdaj ve, da jo resnično ljubi, saj je pojedel njeno najbolj notranjo in intimno vsebino.

Glavni preobrat v filmu je prizor, ko ženska prevzame aktivno vlogo ter prebiča in posili moškega. Medtem ko je skozi film predočen v glavnem neskončni užitek moškega, ki iz hrepenečega subjekta vedno bolj postaja trpeči objekt, kot kipar-umetnik pa postaja svoja lastna umetnica, se pri ženski odvija nasproten proces: iz parcialnega objekta se skozi lastno iniciativo razvije v samostojen in samozadosten subjekt, ki točno ve, kaj hoče in do kam gre. S korenitimi spremembami v svojem življenju si gradi identiteto in polni vsebino vloge golega objekta.

Film *Laži* lahko primerjamo z zahodnoevropskimi filmi, kot so *Posili me* (Baise-moi, 2001), *Romanca* (Romance, 1999), in japonskim *Cesarstvom čutil* (Ai no corrida, 1976) – vsi ti filmi potrjujejo Lacanovo izhodišče, da je spolno razmerje nemožno oz. da se nujno odvija ob prisotnosti nekoga tretjega. Ta tretji je na začetku filma prijateljica glavne junakinje, ki po ljubosumnem pretepu zavidljivo in z občudovanjem spremlja izpovedi seksualnih izgrediv, kasneje se v razmerje vmeša brat in tragično konča, vedno pa kot tretji nastopajo falični predmeti kot dokaz posrednega užitka in neposredne ljubezni, ki iz glavnih junakov naredijo mučenca in svetnika. Užitek je vedno užitek Drugega, povzročati nekomu užitek, pomeni uživati skozi drugega tudi sam.

Čeprav je v obeh filmih prikazana ženska želja po posedovanju moškega spolnega organa in preskok od želje h gonu, se film *Laži* ne konča tako tragično kot *Cesarstvo čutil*, s katerim ga mnogi primerjajo. Predvsem se oba filma zelo razlikujeta po prikazovanju spolnih odnosov; glede na to, da je japonski film posnet po resničnem dogodku, pa vseeno ne deluje tako realno in doživeto kot film *Laži*, ki je posnet po romanu *Zlaži se mi* kontroverznega korejskega pisatelja Jang Jung Il-a.

Dolls

Japonska 2002 114'

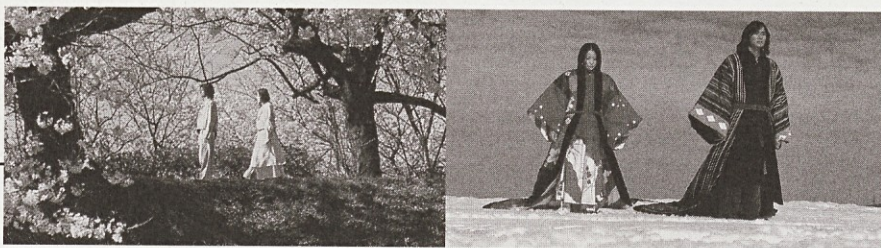
režija Takeshi Kitano **scenarij** Takeshi Kitano **fotografija** Katsumi Yanagijima **montaža** Takeshi Kitano **zvok** Senji Horiuchi **glasba** Joe Hisaishi **produkcija** Masayuki Mori, Takio Yoshida **igrajo** Miho Kanno, Hidetoshi Nishijima, Tatsuya Mihashi, Chieko Matsubara, Kyoko Fukada, Tsutomu Takeshige

zgodba

Omnibus treh zgodb: Mlad par, povezan z dolgim rdečim trakom, tava naokrog in išče nekaj, kar je nekoč tragično izgubil. Ostareli kriminallec se vrne v park, kjer se je nekoč srečeval s svojim – zdaj že davno izgubljenim – dekletom. Pop zvezdnica z izmaličenim obrazom se sooči z neverjetno predanostjo svojega največjega oboževalca.

Lutke, zaenkrat predzadnji film Takeshija Kitana, se ponujajo v branje na najmanj dveh ravneh. Prvič kot samostojen filmski dosežek, drugič (mogoče predvsem) pa kot ključni delček sestavljanke, ki opus japonskega avtorja osvetli v novi luči. Zgovorna, čeprav na prvi pogled rahlo neumestna, je primerjava s Clintom Eastwoodom. Zgoščen prelet skupnih točk obeh ustvarjalnih karier. Tako Kitano kot Eastwood v svet filma zakoračita kot igralca. Oba si, vsak v svojem kulturnem okolju, še pred režijskim prvencem dodobra utrdita sloves, predvsem na račun značilnega načina govora in nezgredljivega obraza. Oba obraza izžarevata podobno samozavest, sta monolitna, stoična, ne premoreta več kot dveh izrazov. Ko prvič poprimeta za režijsko taktirko, oba za nekaj časa zapečatita svoj status kot izdelovalca žanrskih filmov s presežkom, ki pogosto zvrne žanrske formule na glavo; Eastwood z nasilno, mračno kriminalko *Groza v noči* (Play Misty For Me, 1971), ki bi jo v resnici moral zrežirati eden njegovih duhovnih očetov Don Siegel, Kitano z nasilno, mračno kriminalko *Nasilni policaj* (Sono otoko, kyobo ni tsuki, 1989), ki bi jo v resnici moral zrežirati eden njegovih duhovnih očetov Kinji Fukusaku. Oba nastopata v glavnih vlogah svojih filmov in se kot bistvenega vira suspenza poslužujeta svojih prepoznavnih obrazov. Že v tem obdobju ustvarjanja ju kot avtorja prva prepozna Evropa; Eastwood leta 1985 v tekmovalni spored Cannesa odjaha z *Bledoličnim jezdecem* (Pale Rider),

jurij meden



Kitano pa leta 1997 za svoj *Ognjemet* (Hana-bi) v Benetkah sname celo zlatega leva za najboljši film. Obe režijski karieri zaznamuje umirjen, vendar neprekinjen tempo skoraj enega filma letno; filmi si sledijo brez občutnih nihanj v kvaliteti in vedno bolj čuječni umetniški rahločutnosti. Oba se za prelom odločita pri približno desetem filmu. Eastwood leta 1988 posname film *Bird*, svoj prvi režijski podvig, v katerem ostane skrit za kamero in se radikalno otrese žanra. Snov najde v biografiji legendarnega jazzovskega glasbenika Charlieja "Birda" Parkerja; lahko bi rekli, da se ponjo zateče k avtohtoni ameriški folklori. Domala identičen zasuk leta 2002 izvede Kitano z *Lutkami*. Čeprav se je za kamero skrival že poprej, tokrat, po šestih letih, to stori najbolj temeljito. Za snov se obrne k japonski folklori, tradicionalnemu gledališču lutk *bunraku*, in ustvari film, katerega moč – podobno kot naenkrat pri Eastwoodu – ne tiči več v spretnem prebiranju že znanih in proslavljenih obrazcev in prijemov, temveč v zrelem, samozavestnem načinu pripovedi, ki nas brez odvečnih stranpoti potopi v jedro obravnavane tematike, tragično lepoto ideala večne, nesmrtno ljubezni. In če je Eastwood v devetdesetih nalepko ikone zamenjal s statusom enega zadnjih, mogoče celo zadnjega velikega, klasičnega hollywoodskega režiserja, čaka nemara podobn domač sloves v prihajajočih desetletjih tudi Kitana, sploh če upoštevamo kričeča poigravanja s formo, na kateri gradi prepoznavnost večina njegovih kolegov rojakov. Iz zgoraj naštetih razlogov so *Lutke* takoj po nastanku razdvojile kritično mnenje, ki je Kitana prej skoraj enoglasno častilo. Mnogim se je film, na prvi pogled očiščen značilne režiserjeve estetike, predvsem pa tematike, zdel strel v prazno, nerazumljiv odklon s sicer bleščeče kreativne poti, s katerim Kitano ni storil drugega kot scele razgalil svojo sentimentalno, naivno plat, ki je bila v okviru trdih žanrskih obrazcev sicer prisotna že prej, vendar vsaj prebavljiva. Drugi, nad filmom navdušeni, so ključ za razumevanje iskali v povezavah med režiserjevim neposrednim in posrednim obravnavanjem nasilja, kar je zagotovo ena izmed niti filma, vendar nikakor ne rdeča. Nasilje, Kitanova stalnica, tokrat ni reducirano na večidel nevidno – zato toliko bolj šokantno – eksistenco v elipsah med dvema kadroma, temveč, sicer spet nevidno, potihoma prežema podlago, japonsko tradicijo, na kateri temelji in iz katere je izvezena melanholična filmska zgodba. V smislu brutalne, hladne brezčutnosti večjega dela družbe (prijateljev, znancev, sorodnikov ali preprosto soljudi v parku, na ulici, na podeželju), kamor znova in znova neu-

spešno trkajo tri tragične ljubezni, katerih zgodbe film pripoveduje. (Mimogrede: na podobno prefinjen, prikrit način svoj *leitmotiv* nasilja kot enega zidakov ameriške družbe obdela tudi Eastwood v svoji najnovejši mojstrovini *Skrivnostna reka* (Mystic River, 2003). Mogoče najbolj hvaležno in najmanj zapleteno razumevanje *Lutk* prinaša primerjava filma s konkretno folkloro, iz katere izhaja. Gledališče lutk *bunraku* velja za najbolj rafinirano zvrst lutkovne umetnosti na svetu in zahteva kombinacijo treh spretnosti: posebno tehniko vodenja lutk, posebno tehniko recitiranja (*jouri*) spremnega teksta in izvajanja posebne (*shamishen*) glasbe. Vsaka od navedenih spretnosti zahteva večletno vajo. Nastopajoče lutke so velike za polovico postave povprečnega človeka. Njihove oči se premikajo, njihovi komolci dvigujejo v presenečenju, usta odpirajo in zapirajo. Ljudje, ki animirajo lutke, so med predstavo vidni. Vidna in na posebnem mestu sedeča sta tudi glasbenik in pripovedovalec, ki skrbi za glasove vseh lutk in spremljaajo komentar. Vse to nam Kitano najprej pokaže v podaljšanem uvodnem prizoru filma, neke vrste prologu, nato pa omenjene prvine dosledno prevede v klasičen govor filma. Po vizualno osupljivih, skrajno izčiščenih, simbolnih pokrajinah (spomladanski park, poln belih češnjevih cvetov, z rdečimi listi javorja potresen jesenski gozd, rumena poletna plaža, s snegom prekrita zimska pokrajina) se premikajo protagonisti, za katere se spričo ljubezenske zamaknjenosti zdi, da so samo napol živi. Njihove geste so dejansko omejene na vrtenje oči, dviganje komolcev in odpiranje ust, iz katerih nepomembne besede prihajajo kot po naključju. Razločna, skrajno poenostavljena, shematska struktura treh zgodb, po katerih brez slutnje suspenza ali pričakovanja odrešitve blodijo zaljubljeni, je jasna aluzija na vrvice zakrinkanih operaterjev lutk v gledališču. In glavni pripovedovalec, Takeshi Kitano (v žlahtni družbi stalnega skladatelja Joeja Hisaishija), svojo prisotnost izkazuje predvsem z izrazito montažo, ki tri zgodbe najprej uvede zaporedno, jih nato neopazno preplete, pelje vzporedno in naposled zlije v eno, ne da bi vmes zapadel v skušnjavo klepanja raznih bistroumnih križank in anagramov, hitro pokvarljive robe, kakršna se rada pripeti filmom s tovrstno mozaično strukturo. Če gre verjeti poročilom iz lanskim Benetk, Kitanov najnovejši film *Zatoichi* ostaja na sledi *Lutk*, tako po snovnem naslonu na japonsko tradicijo kot po izčiščenosti pripovedi. Upajmo, da tudi ta doleti domača platna. •

