

OGNJEMET



bojan kavčič



Hana-bi

Japonska 1997

režija Takeshi Kitano **scenarij** Takeshi Kitano **fotografija** Hideo Yamamoto **glasba** Joe Hisaishi **igrajo** Takeshi Kitano (Yoshitaka Nishi), Kayoko Kishimoto (Miyuki, Nishijeva žena), Ren Osugi (Horibe), Susumu Terajima (Nakamura), Tetsu Watanabe (Tesuka)

Ognjemet, zmagovalec beneškega festivala leta 1997, velja za nesporno mojstrovino in hkrati za prelomno delo v Kitanovem opusu. Vsekakor gre za zelo oseben, deloma že kar avtobiografsko obarvan film, ki nič ne skriva avtorjevega prebujenega interesa za estetska vprašanja. Vse skupaj je povezano s hudo prometno nesrečo, ki jo je Kitano doživel kakšno leto poprej in bi ga skorajda stala življenja. Med okrevanjem po zapleteni in tvegani operaciji, ko je bil daljši čas privezan na invalidski voziček, se je začel aktivno ukvarjati s slikarstvom. In prav Kitanove slike, zvečine živobarvne podobe živali in ljudi s stiliziranimi cvetovi namesto glav oziroma obrazov, a tudi samosvoji krajinski motivi in družinski prizori z barvnimi ognjemeti, krasijo filmske interierje, visijo na stopniščih, v okrepevalnicah in v bolnišnici, mestoma pa zapolnjujejo ves ekran. Tudi sama avtobiografska epizoda s poškodbo in okrevanjem na vozičku je vpletena v pripoved, čeravno ni pripisana glavnemu junaku, policijskemu inšpektorju Nishiju, ki ga upodablja Takeshi Kitano z značilno brezizraznim, a zaradi posledic nesreče še dodatno ohromljenim obrazom, marveč njegovemu partnerju in prijatelju Horibeju. Slednji resda ne doživi prometne nesreče, ampak obleži pod gangsterskimi streli; vendar konča na invalidskem vozičku in obup, osamljenost ter samomorilske težnje premaga prav s slikanjem. Toda slikanje ni zgolj nekakšna oblika terapije in tudi slike nimajo le dekorativne vrednosti. Še najlažje bi bilo reči, da pomenijo likovno prečiščen zunanji izraz notranjih občutij akterjev dogajanja, predvsem pa delujejo kot nekakšen estetski katalizator. Metaforika teh slik pogostokrat prehaja v same filmske podobe: invalidski voziček, ki počasi tone na morski obali, češnjev nasad v polnem razcvetu, rožnati baletni copati na golih tleh ali Fudžijama v večerni modrini. Vse to kajpak nosi pečat osebne izpovedi in tako po kompozicijski zasnovi kot po metaforičnem učinku presega kontekst temeljne pripovedi. Po tej plati je zaznati prelom s Kitanovo lastno koncepcijo robato neposredne pripovedi, asketsko izpraznje-



nega filmskega prostora in načrtnega izogibanja refleksiji, utemeljevanju, pojasnjevanju, čeprav se tem prvinam – kot je videti na drugih mestih – še zdaleč ni odrekel. Prej bi lahko rekli, da jih je na novo definiral in vključil v kompleksnejšo pripovedno strukturo.

Nič manj zgovoren ni njegov spoprijem z žanrsko dispozicijo, konkretno s (pod)žanrskim modelom policijskega filma, kjer s poznavalsko preciznostjo locira in povzema ključne momente historičnega razvoja ter poglobitve značilnosti moderne problematizacije tradicionalnih razmerij, ne da bi pri tem zanemarljivo lasten avtorski pristop. Znano je, da se je policijski film razvil neposredno iz gangsterskega žanra, ko se je ta po koncu prohibicije in pod udarom obsežne kampanje proti kriminalu v ZDA znašel v nemilosti. Filmska industrija se je na to krizo bliskovito odzvala z zamenjavo junaka – mesto nezaželenega predstavnika organiziranega kriminala je zdaj preprosto zasedel policist, domala vse drugo, z ikonografijo klasičnega gangsterskega filma, koncepcijo konflikta in metodami obračunavanja vred, pa je ostalo nespremenjeno. Celo zvezdniki, ki so se prej uveljavili v vlogah gangsterjev, so se brez težav prelevili v policiste, ne da bi jim bilo treba spremeniti slog igre.

Kitano v *Ognjemetu* ta zgodovinski trenutek rojstva novega žanra sarkastično parafrazira, saj zadevo izpelje retrogradno. Njegov junak se iz policista prelevi v kriminalca – in dasi ta sprememba statusa prav nič ne vpliva na slog njegovega obnašanja v kritičnih trenutkih oziroma na njegove metode obračunavanja z nasprotniki (tudi po igralski plati kajpak ni sprememb), se namesto na (novem starem) začetku ali pri nadaljevanju starega v novi preobleki znajdemo na koncu. Policijski in sploh kriminalni film se, vsaj kar zadeva Kitano, tu konča. Da ne gre za kakšno naključno domislico, ampak za premišljeno, čeprav ironično refleksijo "historične spretnitve" žanrskega koda, dokazuje tudi način, kako je bančni rop posnet. Dogajanje spremljamo namreč z distance, v obliki

nekoliko zabrisanega zapisa varnostne kamere, torej kot brezoseben dokument "zgodovinskega" trenutka, ki v resnici ne ponuja nič omembe vrednega. Ne le da je sam dokument vse prej kot vznemirljiv, tudi tisto, kar prikazuje, ni niti malo spektakularno. Nishi v policijski uniformi preprosto stopi v banko in neopazno pokaže blagajničarki pištolo, tako da razen nje in njene neposredne sosede nihče od množice navzočih zadeve niti ne opazi. Celotna sekvenca daje vtis nemega filma, saj nihče od vpletenih ne spregovori niti besede, razumejo se le s pogledi. Ključni, prelomni trenutek pripovedi, ki preobrne usodo osrednjega lika, tako izzveni kot nekakšen antiklimaks, kar le potrjuje, da videz vara. Res pomembne reči se pač odvijajo pod površjem, zunaj žanrskih koordinat.

Opisani segment priča tudi o Kitanovem odnosu do vprašanja tako imenovanega negativnega razvoja osrednjega lika, s katerim si je dal policijski film veliko opravičiti. Tradicionalno sega ta razvojni lok od policista kot neustavljivega (akcijskega) junaka, ki se z vsemi (dovoljenimi) sredstvi neustrašno bori proti zločinu, prek moralno pokončnega individualista, ki se požrtvovalno zoperstavlja pokvarjenosti in korupciji v lastnih vrstah, do junaka v krizi, neobgljene žrtve sive rutine, neukovitega aparata in vpletenosti njegovih nadrejenih v mreže podzemlja, ki prav iz občutka nemoči in negotovosti deluje izrazito brutalno. Zlasti pod vplivom "trdega" detektivskega žanra so se navsezadnje uveljavili poudarjeni individualizem, ostrina in protislovnost junaka, ki deluje prav na robu ali celo onstran zakona, pri tem pa je domala patološko nasilen in maščevalen, brezobziren in ciničen. Na prvi pogled se nemara zdi, da je Kitano v enem samem zamahu povzel ta razvojni lok policijskega junaka, a v resnici ga je posadil prav na zadnjo stopnico, v socialni, poklicni in osebni položaj, ki ne dopušča izhoda. Kakor da bi bilo za Nishija čisto vseeno, na kateri strani ločnice deluje, kot varuh



reda in zakonitosti ali kot zločinec in begunec pred roko zakona, zakaj v obeh primerih je enako hladen, molčeč in brezizrazen, hkrati pa ubijalsko agresiven; ne v eni ne v drugi vlogi se ne meni za meje dovoljenega in dopustnega, ampak si jemlje pravico do zadnjega udarca.

Prav zato je presenetljivo, s kolikšno samoumevnostjo križa Kitano pripoved s prvinami melodrame, ki v drugem delu celo prevladujejo. A spet ne kaže preveč verjeti prvemu vtisu, zakaj stvari so v resnici prepletene in medsebojno pogojene – ravno melodramska plat osvetljuje poglobitve razloge za Nishijevo početje (kljub temu da Kitano na splošno ne odkriva kakšnega posebnega nagnjenja k pojasnjevanju ali celo utemeljevanju motivov svojih junakov). Pri tem ne kaže spregledati, da se Kitano ne loteva le avtorske interpretacije modela policijskega žanra, ampak se vsaj v tolikšni meri navezuje tudi na japonsko filmsko tradicijo. Od tod navidezna preprostost zgodbe o policistu, ki je pred kratkim izgubil otroka in se mora sprijazniti z bližnjo smrtjo svoje žene, hkrati pa ga muči občutek krivde zaradi smrti kolega ter invalidnosti partnerja in prijatelja, od tod minimalizem dogajanja, skopost dialogov in prečiščenost pripovedi, ki čisto dobro shaja brez narativne gradnje napetosti, dvojnih iger in spletk.

Dogajanje je prav zaradi svoje omejenosti, reduciranosti, razredčenosti toliko bolj pomenljivo, asketski dialogi imajo prav posebno težo. Domala vse, kar je v tem filmu izrečeno, je mišljeno in razumljeno dobesedno; tudi zdravnikov nasvet Nishiju, naj pelje umirajočo ženo na kakšno prijetno potovanje. Njegovega zadolževanja pri jakuzah, izstopa iz policijske službe in končno bančnega ropa tako ni treba posebej pojasnjevati, saj imajo vsa ta dejanja dovolj razviden smisel in tako rekoč posvečen cilj, kajpada s priokusom samožrtvovanja, v čemer pa ni zaznati nobene patetike, marveč zgolj nekakšno izpostavljenost usodi. Nekaj podobnega velja za njegovo protislovno osebnost, ki jo na eni strani karakterizirajo

prebliski skrajne agresivnosti, izbruhi navidez nenadzorovanega, uničujočega besa, zaradi česar na trenutke deluje kot kakšen psihotičen, smrtno nevaren blaznež, na drugi strani pa jo preveva zaščitniško nežen, skorajda otroško prostodušen odnos do žene. Navsezadnje nasilno obračunava samo z gangsterji, ki ga zasledujejo zaradi nepoplačanih dolgov, za nameček pa ga hočejo še prikrajšati za bančni plen, brez katerega žene ne more peljati na potovanje.

Njuno potovanje k "sveti gori" Fudžijami je, nasprotno, elegično umirjeno, podano v dolgih, tihih, zvečine dobesedno nemih kadrih, ki "prepuščajo" le pridušene zvoke narave in kdaj pa kdaj diskretno glasbeno spremljavo. V teh statičnih, "meditativnih" posnetkih, ki nam dopuščajo razkošje opazovanja in nas ne posiljujejo z gibanjem, zasuki in vožnjami kamere, zumiranjem in spreminjanjem ostrine, je nemara res mogoče zaznati čar vizualne prečiščenosti starih mojstrov, kot sta Yasujiro Ozu ali Kenji Mizoguchi, toda Kitano vseskozi ohranja temeljne prvine lastnega sloga. Tudi v tem drugem, melodramskem delu filma ali, če hočete, tihi ljubezenski zgodbi, ne pozabi poetične naravne kulise kombinirati z reducirani podobami vsakdanjosti, punktuiranimi s cinično neprizadetimi vdori stilizirano zaostrenega nasilja. Nishi pač udari brez opozorila, že napačna kretnja ali beseda lahko sprožita njegov ubijalski bes. Ta vase zaprti redkobesednež, ki je videti zmerno, a iskreno očaran nad lepotami narave in povsem nebogljjen spričo bližajoče se smrti, si prav nič ne pomišlja ubijati, da bi obvaroval preostanek lastne integritete in svoje velike ljubezni. Toda nasilje v Kitanovi inscenaciji vendarle ni pretirano funkcionalizirano, saj po radikalnosti daleč presega svoj dozdevni namen, ne deluje zgolj kot bolj ali manj upravičeno ali vsaj opravičljivo sredstvo za doseganje kakega cilja, marveč prej kot estetska opredelitev, kot dinamična britev, ki se zareže v zaspalo tkivo filtrirane vsakdanjosti, in potemtakem kot nepogrešljiva sestavina avtorske izpovedi. •