



Izmenjena učenca

iz kinotečnih arhivov
Maša Peče

Nobuhiko Obayashi, ode nekonformizmu

»Za Nagiso Oshimo in Masahira Shinodo je bil Ozu mojster. Spoštovala sta ga, čeprav sta ga skušala preseči. Toda zame, Takabashija in Jimuro je bil mojster Edison. Filme smo lahko ustvarjali, ker je Edison iznašel filmski medij.«

Nobuhiko Obayashi¹

Če ste se v poznem aprilu – tako kot avtorica pričujočega besedila bolj iz vihravega vzgiba kot po premišljenem načrtu – mudili na videmskem festivalu filmov z Daljnega vzhoda (Far East Film Festival), vas je sredi sodobne bere komercialnih produkcij pričakalo sanjsko presenečenje: mali mož, veliki

avtor, neopevani junak svetovnega filma, Nobuhiko Obayashi *in persona*. Obayashi, znan zlasti angleško govorečemu Zahodu kot OB (beri 'Obi' kot Wan Kenobi), po vzdevku, ki ga je japonskemu režiserju nekoč med snemanjem reklam za kavo v pločevinkah podelil Kirk Douglas, je ena najbolj varovanih skrivnosti japonske kinematografije in zabavniške industrije, v kateri je zaplodil prenekatero kal in prakso, ki sta na delu še danes. Ko je v zgodnjih 60. letih v filmskem kolektivu Film Independents z Donaldom Richiejem in kompanijo snemal eksperimentalne kratkometražce, še ni obstajalo nič, čemur bi lahko rekli japonska neodvisna filmska scena. Bil je eden njenih očetov. Ko je na povabilo progresivnejšev in tehničnih inovativcev iz oglaševalskih vrst začel snemati televizijske reklame (v japonsko oglaševanje je vpeljal trend velikih zahodnih zvezd) in v rimskem

Cinecittà v 70. letih vsako zimo in poletje snemal z Douglasom, Sophio Loren, pa Charlesom Bronsonom, je postal največji japonski režiser reklam. Toda njegove reklame so videti kot filmska avantgarda. V zgodnjih 80. je vpeljal tako imenovani »lolicon«, filme Lolitinega kompleksa s seksualiziranim upodabljanjem mladih deklet, ki na mah pojasnijo svo genezo japonskih filmskih šolarik in filmov Siona Sona. Večni obstranec, ki ni nikoli snemal pod okriljem velikih japonskih studiev, je v petdesetletni karieri posnel preko 40 celovečercer. Pri nas nismo zavrteli nobenega. Zato morda ne preseneča, da je Nobuhiko Obayashi, kot zapiše Marc Walkow ob avtorjevi newyorški retrospektivi novembra 2015, »najboljši japonski filmar, za katerega še nikoli niste slišali.«

¹ V intervjuju z Markom Schillingom, objavljenem v: *Beyond Godzilla, Alternative Futures and Fantasies in Japanese Cinema*, Mark Schilling (ur.), Udine: Centro Espressioni Cinematografiche, 2016. Str. 110.

Žanrski pristaši ga kajpak poznamo (in slavimo) kot avtorja nadkultne psihedelične dadaistične najstniške *horror* komedije **Hiša** (Hausu, 1977). Igrani celovečerni prvenec in hkrati že prvi *magnum opus* je bil Obayashijev edini studijski ekskurz. Sredi sedemdesetih, ko je japonska mladež konzumirala izključno ameriške produkte, ga je Toho povabil, naj za studio spiše tisto, kar ekscentrični odpadnik zagotovo napravi z levo roko: filmsko grozljivo, ki bi lahko parirala Spielbergovemu **Žrelu** (Jaws, 1975). *Voilà, Hausu!* Ponoreli poklon Mélièsu, muzikalu in melodrami, ki od Obayashijevih ročno narejenih in namerno naivnih posebnih učinkov poka po šivih in kjer se vam že ob uvodnem balkonskem prizoru zdi, kot bi na tripu, dveh ali treh gledali stapljanje barvne sheme filma **V vrtincu** (Gone with the Wind, 1939) in mizanscene Sirkovega **Vse, kar dovoli nebo** (All That Heaven Allows, 1955). Film, ki so ga navdihnili najstniški strahovi Obayashijeve hčerke Chigumi. Na videz film o hiši, ki požira mlada dekleta. V resnici film o generacijskem prepadu in nevarnosti pozabe vojnih grozot (podoba jedrske eksplozije tam ni po naključju). Leta 1989 je med revolucionarnim vrenjem na Kitajskem, ki je kulminiralo v pokolu na Trgu nebeškega miru, snemal **Pekinsko lubenico** (Peking no Suica, 1989). Ker so mu snemanje prizora na Kitajskem prepovedali, je v film vstavil protestnih 37 sekund beline, med katerimi igralci bodrijo gledalca: »Seveda nismo zares na Kitajskem, ampak pretvarjamo se, da smo.« V triurnem post-Fukušima filmskem eseju **Cvetje na nebu: Zgodba ognjemeta iz Nagaoke** (Kono sora no hana: Nagaoka hanabi monogatari, 2012) so aluzije vojne in daljnosežnih posledic jedrske grožnje glasnejše, toda še vedno gre za film, poln svobodne stilizacije in osebne lirike. Danes, pri 78 letih, Obayashijeva produktivnost ne pojenjuje, politika in poetika njegovih filmov ne kažeza nikakršnih znakov senilnosti.

Na videmskem festivalu so poleg *Hiše* pokazali še tri dela iz zgodnjih 80. let, znanstvenofantastične mladinske komedije **Šola na muhi** (Nerawareta Gakuen, 1981), **Izmenjana učenca** (Tenkosei, 1982) in **Popotnica v času**

(Toki o Kakeru Shoyo, 1983). Za tiste, ki nismo poznali Obayashijevih prispevkov v tedaj popularen japonski žanr filmov z mladostniškimi idoli, sila presenetljiv filmski trojček, ki svoje politične osti in družbenega angažmaja ne nosi na dlani. Ki je na prvi pogled videti kot kričече protislovje. Le kako je ta pionir japonske filmske avantgarde in avtor prepoznavno političnih filmov 90. let in novega tisočletja zataval v romantičen, sentimentalni, nostalgičen mladinski sci-fi? In če, nasprotno, ne gre za odvod, kaj potemtakem družji ves njegov opus? Domala vse, če upoštevamo avtorjev osebni, filmski in širši kulturni kontekst.

Obayashi, rojen leta 1938 v pristaniškem mestecu Onomichi v prefekturi Hirošima, pripada zadnji vojni generaciji. Bil je otrok vojne. »Bili pa smo tudi prva generacija, ki je zrasla v povojnem času miru. Japonski film je bil takrat na vrhuncu, toda vsi režiserji, ki sem jih občudoval, Ozu, Kurosawa, John Ford, Howard Hawks in William Wyler, so pripadali vojni generaciji. Le kaj lahko mi prispevamo k filmu, sem se spraševal. Če kaj, potem mora biti to nekaj bistveno drugačnega od vsega, kar so počeli naši predhodniki.«² Neposredna otroška izkušnja vojne je v avtorju ustvarila dve globoko etični zavezi preteklosti, osebno občutenje nekakšnega dvojnega dolga – odgovornost za sam obstoj vojne in neutrudno zavezo filmskemu eksperimentu (v avtorjevem primeru z naracijo, vizualno estetiko in posebnimi učinki), torej tudi eksperimentu znotraj komercialne umetnosti snemanja reklam in popularnega žanra filmov najstniških idolor. Seveda pa žanrski pojmi in s tem pomen in koncept mladinskega filma niso medkulture univerzalije. Če za nas v grobem pomeni film s povečini mladostniškimi protagonisti, namenjen mladostniški publiki, je bilo upodabljanje mladostnikov v japonskem filmu neločljivo povezano s povojno novovalovsko avantgardo, mladost je bila vir revolucionarne premene.

Obayashijevi mladinski filmi so resda primerki popularnega žanra 80. let, namenjeni širokemu občinstvu in vsi po vrsti posneti po knjižnih uspešnicah. Toda v resnici gre za skrajno osebne,

unikatne in presunljive mojstrovine, za sublimna sporočila pacifizma, ode nekonformizmu ali bolje svarila zoper nekonformizem kot tisto stanje duha in družbene realnosti, v katerem se legitimirata in krepiata vojno hujskaštvo in imperializem. V filmu **Šola na muhi** mora Yuko ubraniti svojo šolo pred vesoljsko invazijo, ki spreminja njene vrstnike v konformistično maso, godno za vsakršno manipulacijo. **Izmenjana učenca** je na videz lahkotna mladostniška komedija spolov, v kateri si Kazuo in Kazumi med usodnim padcem po stopnicah izmenjata telesi. Toda film, ki se izteče v genialnem in ganljivem slovesu, ko Kazumi, zdaj spet v dekliškem telesu, kliče za avtom, s katerim Kazuo najbrž odhaja za vedno, 'Adijo, jaz! Adijo, jaz!', se izkaže za drzen razmislek o (hierarhični) identiteti spolov in spomenik veri v brezmejno empatijo. Film o časovni popotnici Kazuko pa je tako rekoč utelešenje Obayashijevega temeljnega sporočila o nujnosti spomina na preteklost in neskončnem potencialu mladosti, ki ta spomin poseduje. Med avtorjevim eksperimentalnim, političnim in mladinskim filmom tako ne zeva prepada, pač pa jih veže enostavna enačba: mladost je nekonformizem, nekonformizem je svoboda, svoboda in spomin sta porok miru. V tej luči postane avtorjev opus povsem razumljiv in še toliko bolj fascinanten.



2 Ibid. Str. 109.