

KRIŽANA LJUBIMCA

ZAKLJUČNA SEKVENCA MIZOGUCHIJEVEGA FILMA KRIŽANA LJUBIMCA JE EDEN NAJSUBLIMNEJŠIH TRENUTKOV V ZGODOVINI FILMA.



MIKLAVŽ KOMELJ

Ljubimca, ki sta prekršila veljavne družbene zakone, peljejo na morišče v sramotilnem sprevodu, zvezana hrbet ob hrbet. Ljudje, ki so prišli na ulico, po kateri gre sprevod, so osupli, ko vidijo izraza njihovih obrazov; nekdo reče, da še nikoli nista bila tako spokojna; nekdanja služabnica obsojenke vzklikne, da je komaj mogoče verjeti, da sta na poti v smrt. Res se pred našimi očmi dogaja nekaj neverjetnega; kar naj bi bilo totalna zapora usode, učinkuje kot njeno prebitje; kar naj bi bilo dopolnitev neizbežnega, učinkuje kot preobrat. Videti je, da se je v tem filmu zgodilo nekaj, kar je na novo postavilo – onkraj vsakršnega patosa

žrtve – same koordinate življenja in smrti.

Pri tem pa je najbolj frapantno naslednje: videti je, da je zgodba o ljubimcih namenoma povedana tako, da že kmalu po začetku filma ne dopušča nobenega dvoma o tem, kako se bo končala¹ – toda prav v trenutku, ko se zgodi tisto, kar smo ves čas z grozo pričakovali, je pred našimi očmi nekaj popolnoma drugega, nekaj najbolj nepričakovanega. Toliko bolj, ker je to, kar vidimo, pravzaprav ponovitev. Smrt ljubimcev je namreč anticipirana že v sekvenci iz začetnega dela filma, ko po isti ulici sramotilni sprevod pelje dva druga človeka, obsojena zaradi prešuštva; pokazana sta celo



križa z mrličema. Vse niti dogajanja so napeljene tako, da sklepni prizor učinkuje absolutno neizogibno. Zaključna sekvenca je inscenirana kot ponovitev prizora, ki smo ga videli že prej. Toda ponovitev je le zato, da proizvede razliko.

Naj poskusim v nekaj stavkih obnoviti zgodbo (z zavestjo, da kot ključni elementi zgodbe figurirajo popolnoma filmični momenti: subtilni odtenki svetlobe, načini kadriranja in premiki kamere ter simbolni potencial mizanscene – Jacques Rivette je nekoč dejal, da nam, če hočemo razumeti Mizoguchija, ni treba razumeti Japonske, ampak mizansceno). Dogajanje je postavljeno v Kyoto leta 1683. Osan (igra jo Kyoyo Kagawa, svojčas zelo priljubljena japonska igralka, ki je zablestela tudi v Mizoguchijevem *Naredniku Sanshu* [Sansho dayu, 1954]) je žena uspešnega podjetnika Ishuna, ki ima monopol nad produkcijo knjižnih svitkov. To je grob in izredno stiskaški človek. Bolj kot žena ga zanima služabnica, ki jo spolno nadleguje. Nekega dne obišče Osan brat, ki mu je sestra že večkrat finančno pomagala, s tem da je izposila denar pri možu. Tokrat je prišel z nujno prošnjo za pet srebrnikov, s katerimi bi rešil družinsko hišo pred prodajo. Ker Osan vidi, da ji mož ni pripravljen dati denarja, je preponosna, da bi se pred njim poniževala. Stisko zaupa moževemu uslužbencu Moheiu (igra ga Kazuo Hasegawa). Mohei, ki jo, ne da bi ji to priznal, že dolgo ljubi, ji takoj obljubi pomoč. Ker ne more drugače, poskuša, ne da bi Osan to slutila, priti do denarja s poneverbo. Potem ko ga odkrijejo in nameravajo kaznovati, pobegne iz prostora, kjer je bil zaprt, in se po spletu okoliščin sredi noči znajde v sobi skupaj z Osan. V sobo vstopi Ishun, ki misli, da je tam služabnica, ki jo je prišel nadlegovat. Ko vidi, da sta v sobi Osan in Mohei, je prepričan, da ga žena vara; pred Osan položi svoj meč, s katerim naj bi naredila samomor in tako oprala čast. V brezizhodni situaciji Mohei in Osan skupaj pobegneta. Nimata kam in v nekem trenutku se odločita za skupni samomor; skupaj hočeta skočiti s čolna in jezero Biwa. Kot zadnje dejanje pred smrtjo Mohei Osan izpove svojo dolgo zatajevano ljubezen – in Osan se nenadoma odloči živeti. Strastno se

objameta v čolnu. Beg skozi čudovite pokrajine, kjer pride do izraza vsa tankočutnost Mizoguchijevega genialnega snemalca Kazua Miyagawe, se spremeni v obupano iskanje rešitve, iskanje prostora, kjer bi lahko skupaj živela, pri čemer je ponosna Osan pripravljena živeti v skrajni revščini v Moheievi rojstni vasi. Ves čas so jima na sledi stražniki, medtem pa si Osanin mož na vso moč prizadeva, da ljubimcev ne bi ujeli skupaj. Poskuša rešiti ženo – a le zato, da njega samega ne bi doletela sramota, ki bi mu uničila kariero. Tudi sam Mohei v nekem trenutku poskuša zbežati od Osan, da je ne bi doletela smrtna kazen (predvidena za žensko, ki je zasačena z ljubimcem). Toda Osan ga prepriča, da noče živeti brez njega. Ishunov načrt kljub vsemu

V Križanih ljubimcih gre ravno za to, da ni nenadoma ničesar več mogoče sprejemati kot usodo. V tem smislu je Osanina odločitev za življenje radikalno politična. Ta odločitev ne pomeni nič manj kot to, da je mogoče živeti samo v svetu radikalno spremenjenih družbenih odnosov.

uspe; uspe mu doseči, da je Osan na revnem domu Moheievega očeta nasilno odtrgana od Moheia, aretirana posebej in sama prepeljana v Kyoto. Ujeto Osan v materini hiši že pripravljajo na vrnitev k možu, pri katerem naj bi naprej živela »normalno« življenje, a tedaj pride k njej Mohei, ki ga je oče zvezanega na domu osvobodil vezi. Ker se ljubimca nočeta ločiti, Osanina mati pokliče stražnike, da bi aretirali Moheia, a Osan ga noče izpustiti. Ker sta aretirana skupaj, sta skupaj obsojena na smrt.

Prelomni trenutek filma, priznanje ljubezni v čolnu v stanju odločitve za smrt, nas takoj spomni na situacijo na koncu prvega dejanja Wagnerjevega *Tristana*. A to, kar se zgodi pri Mizoguchiju, je pravo nasprotje

wagnerjanske težnje po nezavedni potonitvi v »sveto noč«, po izstopu iz človeške družbe, po sladostnem izginotju v svoji smrtni usodi, ki obvladuje Tristana in Izoldo po priznanju ljubezni. V *Križanih ljubimcih* gre ravno za to, da ni nenadoma ničesar več mogoče sprejemati kot usodo. V tem smislu je Osanina odločitev za življenje radikalno politična. Ta odločitev ne pomeni nič manj kot to, da je mogoče živeti samo v svetu radikalno spremenjenih družbenih odnosov. (Mizoguchi v tem filmu še enkrat radikalizira ključno problematiko svojega filmskega opusa: položaj ženske v mačistični japonski družbi – tako v fevdalni kot v kapitalistični strukturi; najočitneje politično jo je formaliziral v feministično poantiranih filmih *Osaška elegija* [Naniwa ereji] in *Sestri iz Giona* [Gion no shimai] leta 1936.) Obenem pa je ta odločitev v istem trenutku prelom z vezanostjo na logiko preživetja. V tem smislu je čisto etično dejanje.

Zato nas ne čudi, da navaja Alain Badiou zaključno sekvenco tega filma kot enega primerov za to, kar imenuje »filozofsko situacijo«:

»Posnetek nam kaže zvezana ljubimca, ki gresta naproti nasilni smrti: sta kakor v ekstazi, vendar brez patosa; na njunih obrazih se nakazuje smehljaj, zatrt 'smehljaj' – beseda je tukaj samo približek. Njuna obraza kažeta, da ju je ljubezen popolnoma zajela v svojo posest. Film pa, ki se popolnoma posveča neskončno zniansirani črno-belosti obrazov, naj ne bi izražal romantične ideje združitve ljubezni in smrti. Ljubimca nikakor ne želita umreti. Posnetek prav nasprotno kaže: ljubezen je tisto, kar kljubuje smrti. [...] Kar tukaj v pomanjkanju boljšega izraza imenujem 'smehljaj', je filozofska situacija. Zakaj? Ker tudi v njem srečamo inkomenzurabilno, razmerje, ki to ni. Ni nobenega skupnega merila za dogodek ljubezni, prevrat biti na eni strani in običajna življenjska pravila na drugi. Kaj ima tu povedati filozofija? Govori: 'Treba je misliti dogodek.' Treba je misliti izjemo. Moramo biti sposobni nagovoriti tisto, kar ni običajno. Treba je misliti preobrazbo življenja.«²

Badiou je izredno precizno opisal intenziteto tega prizora in tudi pogojenost te intenzitete s konkretnimi subtilnimi niansami v načinu, kako je prizor posnet.



Kenji Mizoguchi v Benetkah, 1953

Vendar pa je nadvse značilno, da Badiou v tem prizoru prepozna inkomenzurabilnost med ljubeznijo in družbo, ki jo poistoveti s svojim konceptom Dogodka,³ na račun tega, da odmisli dogajanje, ki je privedlo do te situacije; v predavanju, iz katerega sem citiral odlomek, je pred tem naredil kratko obnovo filmske zgodbe – in nadvse značilno je, da je pri tem spremenil neki ključen element: Osan in Mohei naj bi iz Ishunove hiše pobegnili prav zaradi ljubezni, ki se je nenadoma vnela med njima. (Poleg tega pa Badiou Ishunovo karikirano prizadevanje, da ljubimcev ne bi našli skupaj, razume kot izraz nesebične ljubezni do žene.)

Radikalnost tega filma pa je ravno v tem, kako prav ta inkomenzurabilnost, o kateri govori Badiou, vznikne iz spleta kar najbolj banalnih in kar najbolj duševnih okoliščin, pri katerih igra (kot skoraj vedno pri Mizoguchiju) ključno vlogo denar. Te sublimne ljubezenske zgodbe ne bi bilo, če bi bil stiskaški Ishun pripravljen

prostor čiste svobode, ko zareže v simbolno tkivo medčloveških odnosov in ga na novo koordinira. Prav kratki stik, ki nastaja med obema ravnema – ta zgodba je sublimna ljubezenska zgodba *in obenem* zgodba o tem, kako denar determinira družbene odnose –, daje poziciji ljubimcev v odnosu do družbe kljub brezizhodnosti resnično transformativno moč. Ljubezen ne vznikne v ne-razmerju z družbenimi vezmi, ampak je prav to ne-razmerje proizvod neke dialektike med ljubeznijo in družbo. Ali gre v (ne)razmerju ljubimcev do zakonov družbe za transgresijo? Svet, ki ga ljubimca s svojo pozicijo problematizirata, je ravno svet zakona *in* transgresije, ki sta v njem komplementarna. (Ideološki univerzum obdobja Tokugawa, v katerem se zgodba dogaja, je temeljil na absolutnem legalizmu, v katerem je bila etika poistovetena z zakoni, komplement tega poistovetenja pa je bilo vsaj v metropolah povzdignjenje rafiniranega uživanja v transgresiji v civilizacijsko normo – mislim na tisti svet, ki ga poznamo kot *ukiyo* in ki si je v *kabuki* gledališki predstavi navsezadnje apropriral tudi resnično zgodbo o ljubimcih, ki je bila vir za Mizoguchijev film). V tem, v čemer je dejanje ljubimcev dejansko transgresivno, pa je *kot tako* ravno nepopuščanje v izpolnjevanju zakonov. Ne smemo pozabiti, da je ljubimca na skupno pot pripeljal občutek dolžnosti. Mohei postavlja na prvo mesto izpolnjevanje dolžnosti do gospodarice, pri Osan pa je bistveno za Japonsko tako pomembno razmerje do družine staršev. Še bolj pa občutek časti. Osan zbeži iz moževe hiše in se izpostavi javni sramoti prav zato, ker ne prenese, da bi ji bila vzeta čast. Da bi še naprej živila v sramoti, kakršno legalizirajo zakoni kot »normalno«⁴ družinsko življenje. Ko pred tem vidi sramotilni spreved, v katerem peljeje v smrt dva prešuštnika, ogorčeno vzkligne: »*Raje umrem, kot da me javno križajo.*«⁴ Že tu reflektira svojo izbiro v dani družinski in družbeni situaciji kot izbiro med smrtjo in smrtjo. Toda – ali naj to razumemo tako, da se ji je zareklo in da je na koncu podlegla prav tisti usodi, ki ji je hotela na vsak način ubežati? (Torej kot zmagoslavje neizbežne usode?) Ali pa ravno nasprotno

– da je samo s tem, da se ni zmenila za javno ponižanje in smrt, dejansko izstopila iz ponižanja in smrti? Da je samo to, da je zavestno stopila v isto situacijo, proizvedlo resnično razliko? Razliko, ki je spremenila koordinate časti in sramote, življenja in smrti, zakona in transgresije. Pozicija ljubimcev je transgresivna natančno v tem in samo v tem, v čemer avtonomno postavlja nove koordinate zakona. Ko tik pred koncem filma Mohei pride v hišo Osanine matere, se noče več ločiti od Osan, čeprav ve, da s tem izpostavlja smrti oba. Vendar ji samo s tem – da se ji ne odpove v njeno korist (kar je pred tem že nameraval), ampak da *kot etično dejanje* stori gesto, ki oba pripelje na morišče – lahko izpriča resnično zvestobo.

Osanina mati, ki v obupani skrbi za usodo hčere pokliče stražnike in obenem s tem pahne hčer v smrt, pred tem začudeno, očitajoče in zgroženo reče Moheiu, ko vztraja v svoji ljubezni: »*Le kakšna prihodnost je pred teboj?*«⁴ Učinek tega vprašanja je prav nasproten od tiste retorične evidence, s katero je bilo izrečeno: prav to, da »ni nobene prihodnosti«, nenadoma učinkuje kot odpiranje praznega prostora čiste svobode, kot komaj misljiv presežek prihodnosti.⁴ Ker se zgodba dogaja v oddaljeni preteklosti, je ta učinek samo še radikalnejši. *Preteklost* v Mizoguchijevih zgodovinskih filmih ni nekaj-že-dopolnjenega in nekaj, kar bi bilo slikovit odmik od sedanjosti, ampak, nasprotno, prostor, v katerem je mogoče uzreti odprtost situacije tam, kjer v sedanjosti vidimo samo determiniranost. Nikakor ni naključje, da je bil Mizoguchi ključna referenca za Pasolinija, ki si je v vsem svojem opusu paradoksalno prizadeval misliti preteklost kot transformativno, celo revolucionarno silo, kot odprt prostor možnosti nasproti zapori sedanjosti.

Preteklost v Mizoguchijevih zgodovinskih filmih ni nekaj-že-dopolnjenega in nekaj, kar bi bilo slikovit odmik od sedanjosti, ampak, nasprotno, prostor, v katerem je mogoče uzreti odprtost situacije tam, kjer v sedanjosti vidimo samo determiniranost.

dati svoji ženi pet srebrnikov. (In ko je Osan po krivem obdolžena, da ljubimca z Moheiem, jo pri tej obtožbi najbolj pretrese spoznanje, da je mož ne ljubi: »*Če bi me zares ljubil, bi mi verjel.*«) Toda daleč od tega, da bi lahko vznik Osanine ljubezni do Moheia (Mohei je Osan že ves čas ljubil) interpretirali kot posledico teh okoliščin. Bistveno je ravno to, kako se determiniranost s temi okoliščinami preobrne v neizbežnost dejanja, ki sredi te determiniranosti ustvari prazen

[1] Predvidljivost je toliko večja, ker je zgodba povzeta po zelo znani gledališki igri *Daikyōji mukashi-goyomi*, ki jo je napisal Chikamatsu Monzaemon. (To nanašanje je v izvirnem japonskem naslovu filma prav posebej poudarjeno, saj naslov pomeni *Chikamatsova zgodba*.) Ta izredno plodoviti dramatik je živel na prelomu med 17. in 18. stoletjem. Pisal je za *kabuki* in *bunraku* gledališče. V omenjeni igri je izhajal iz resničnih dogodkov v Osaki l. 1683, ki so zelo razburili tedanjo japonsko družbo; kot literarno snov jih je uporabil tudi prozaist Ihara Saikaku.

[2] Prim. Alain Badiou, Slavoj Žižek, *Philosophie und Aktualität. Ein Streitgespräch*, Passagen Verlag, Dunaj 2005, str. 22–23.

[3] Pri čemer pa romantično formulo združitve ljubezni in smrti dejansko samo obrne in ostaja v *istem* pojmovnem okviru – še več: pri tem odnos med ljubeznijo in smrtjo pravzaprav vpiše nazaj v *common sense* (formula »ljubezen kljubuje smrti«).

[4] To razmerje sem si prizadeval formulirati v pesmi *Križana ljubimca*, ki sem jo napisal neposredno potem, ko sem prvič videl ta film; objavljena je v moji pesniški zbirki *Rosa* (Mladinska knjiga, Ljubljana 2002).