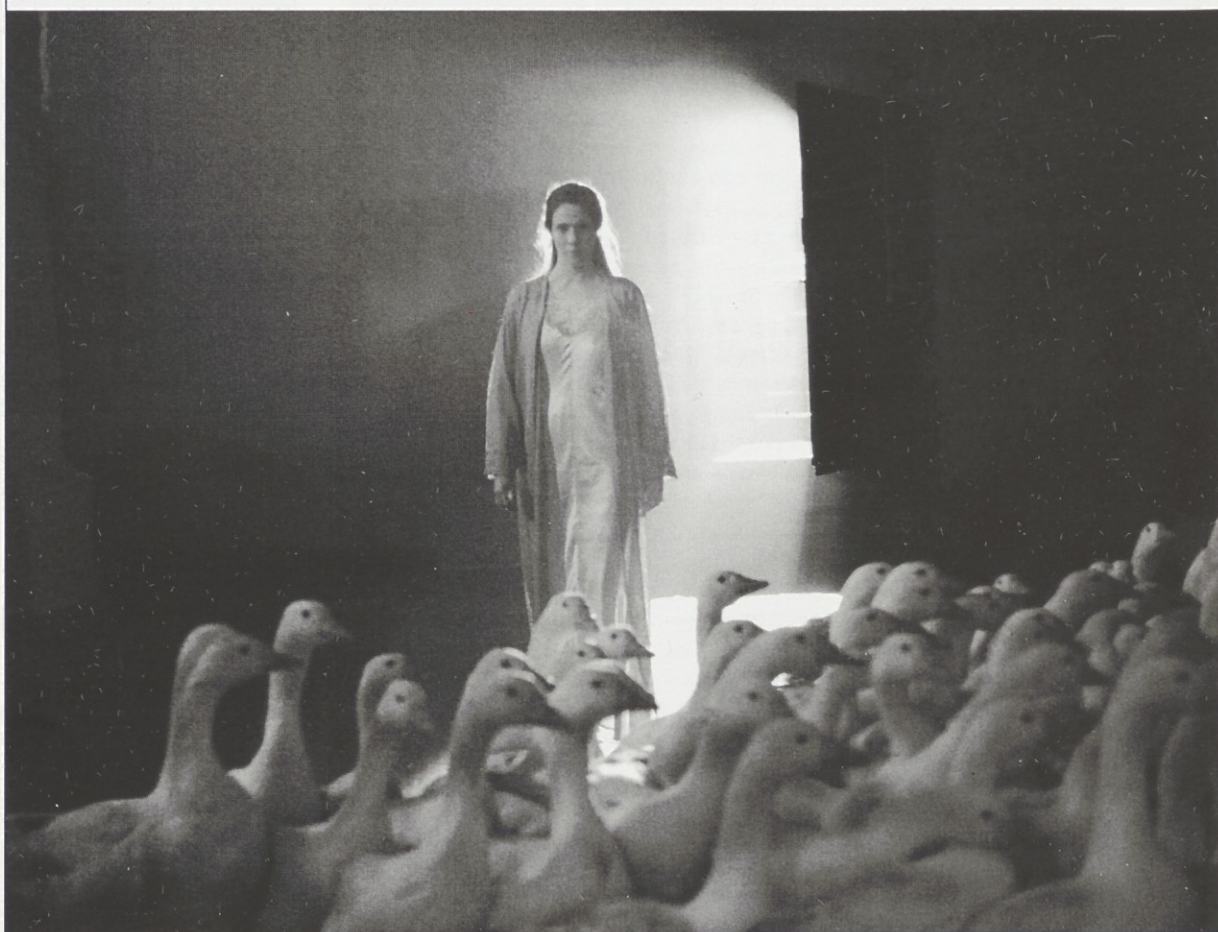


mokuš



Slovenija, 1999, 110'

produkcija Pegaz film d.o.o. in RTV Slovenija **režija** Andrej Mlakar **scenarij** Andrej Mlakar, Feri Lainšček, po romanu Ferija Lainščka **fotografija** Tomislav Pinter **glasba** Rok Golob **montaža** Stanko Kostanjevec **zvok** Julij Zornik **igrajo** Dario Varga, Nataša Ralijan, Ludvik Bagari, Vlado Novak, Mario Šelih, Jernej Šugman, Borut Veselko

"Tam skozi, kolikor je pač lahko videl, so se v cerkvi vsečez gnetle gosi. Njih belo perje je sijalo, kot bi jih oblivala najčistejša lunina. Njih dolgi vratovi so se dvigovali in sločili kot plamenci, ki so se zlagoma razgoreli po vsej cerkveni ladji."
(F. Lainšček: *Ki jo je megla prinesla*)

Kadar si film jemlje za – vsebinsko, estetsko, idejno ali ideološko – predlogo tako suvereno literarno besedilo, kot je v primeru *Mokuša* roman *Ki jo je megla prinesla* (1993) Ferija Lainščka, se znajde v nemajhni nevarnosti, da ga bo "peza" literarnega zgleda "pokopala pod seboj", še preden bi mu sploh uspelo razviti sebilastno estetsko artikulacijo. Nevarne vode, v katere se je to pot podala filmska ekipa pod vodstvom režiserja in koscenarista Andreja Mlakarja ter scenarista Lainščka – ki sta mimogrede "uigran tandem" iz sodelovanja pri adaptaciji pisateljve uspešnice *Namesto koga roža cveti* (1991) v film *Halgato* (1994) –, se napajajo iz dveh izvirov, ki pa hkrati predstavljata tudi temeljni odliki romanekne predloge. V mislih imamo najprej izrazito "vizualnost" in "avditivnost" romana, s katero avtor konkretno realnost spreminja v prizorišče imaginarnega, mitskega in predvsem mističnega, kjer se meje verjetnega in možnega prelivajo globoko v območja verjetega, a nedoumljivega, kar določa tisti drugi, izmuzljivi vir opredelitve razmerja med institucijo verjetja in demoničnostjo posameznikovega verovanja. V takšnem dvo

andrej šprah

ali večplastnem stvarjenju "realnosti", ki je vse prej kot neposredno, čutno zaznavna dejanskost, lahko prepoznamo osrednje izhodišče do zdaj zagotovo najprepričljivejšega Lainščkovega proznega podviga. A prav te prvine, ki zagotavljajo prvovrstni literarni užitek in izpolnjevanje – nekaterih – ključnih pogojev *romanesknega*, ne dajejo nikakršne vnaprejšnje garancije za *filmsko* (v Barthesovem doumevanju pojma). Če namreč pogojno zatrdimo, da Lainščkov roman predstavlja do potankosti "skadrirano" knjigo, to nikakor ne pomeni, da govorimo o "snemalni knjigi", ki le čaka na "uprizoritev", temveč imamo v mislih določene *romaneskne* prijeme – kot eno izmed možnih oblik, pa tudi načinov strukturiranja prozne pripovedi. Tako se v "vizualnosti" in "zvočnosti" ali morda kar "filmičnosti" romana pravzaprav skriva past za tistega, ki bi si drznil konkretizirati polje teh vsekakor izjemnih, vendar že izsanjanih podob na način, ki ne išče njihovega preseganja, temveč prisega na edinstvenost prav njih kot takih. Seveda se s tem dotikamo problematike načinov "vizualne interpretacije" literarne predloge, ki pa sega daleč prek namenov pričujočega zapisa. Na tem mestu želimo le poudariti, da smo v konkretnem primeru priča filmskemu dejanju, ki proznega besedila ne interpretira in tako nadgrajuje, temveč že izdelane podobe predvsem preslikava v drug medij, s tem pa seveda izgublja tisti del stvariteljskega naboja, ki naj bi zagotavljal izvorno avtorsko vizijo.

Gornje besede lahko sicer odmislimo in se osredotočimo na filmsko dejanje samo kot neodvisni ustvarjalni akt, vendar se zdi, da bi brez upoštevanja literarnega (kon)teksta, pogled na film prej izgubil kot pridobil, še posebej, ker ne moremo prezreti podatka, da se z avtorjem romana srečujemo v vlogi koscenarista. In ne glede na dejstvo, da se je ta paradoksalno znašel v lastni – zgoraj izpostavljeni – pasti, bi si upali trditi, da je prav njegova večšina "pripovedovalca zgodb" tista, ki filmu zagotavlja tolikšno koherentnost, da je v njem zaznati narativni lok, ki se kljub *eliptični* strukturi pripovedovanja dovolj trdno oklepa svoje notranje logike, kar je za vsebinsko tako imaginarno zasnovano zgodbo več kot nujni predpogoj. Zgodba – ki raziskuje nekatera bistvena vprašanja posameznikovega razmerja z iracionalnim, tako na nivoju individualno nezavednega v pojavnih oblikah sanj, strasti, strahov in blodenj, kot tudi v sferah kolektivno nezavednega, ki se navezuje na religijo in njene institucije, hkrati pa ohranja nekaj prvinske, poganske mistike, značilne za zaprte družbene skupnosti – se cepi v dve osnovni liniji. V eni se soočamo z osebnim bogoiskateljstvom "padlega" kaplana Jona Urskega, ki je poslan na križev pot, ker je, po lastnem prepričanju, prekršil – četudi z dobroteljnimi nameni – pravila, ki mu jih nalaga cerkev. Vendar pa je v resnici prav zaradi dvoma v svoje poslanstvo, zaradi "*višjega in temeljitejšega dvoma*", izbran za rešenika, ki naj bi vnovič vzpostavil institucionalni red v okolju, ki je boga zavrglo, s tem pa je podvržen spopadu z demoni, ki se zoperstavljajo obnovi cerkve in njenih ritualov. V drugi liniji se plete zgodovina greha božjega namestnika Janoša Talaberja, ki je s svojo pregreho dal priložnost silam zla, da so se znesle nad že tako ne najbolj gorečimi verniki zakotnega, od sveta odrezanega in zato mističnemu še kako podvrženega zaselka. Padec dušnega pastirja je namreč prerasel v kolektivno odgovornost skupnosti za greh, ki je "naglavni" greh katolištva, saj krši njegovo prvo, temeljno zapoved: vero v enega boga. Zgodba kraja in ljudi, kamor škof pošilja Urskega in kjer po smrti Talaberja že poltretje desetletje ni bilo duhovnika, se zdi tolikanj neverjetna, da o resničnosti obstoja prizorišča priča prav okrutnost njegove usode, ki presega meje domišljije.

Odveč je še enkrat poudarjati, da film zvesto sledi zgodbi romana in si privoščiti le tu in tam kakšen odklon, kakšen poudarek, ki naj bi predvsem v službi "estetičnosti" naglaševal to ali ono razsežnost literarnega vira. Očitno je nad besedilo originala povzdignjena le Magdalenina podoba, ki v filmski inačici dobiva fatalnejše in poudarjeno demonizirane poteze.

Drugače pa se podobe nizajo v sosedni skladnosti z narativno napetostjo romana – in tem podobam ni mnogokaj očitati. Celo nasprotno. Podobe so mojstrsko prenesene na celuloid in pričajo o dovršenosti estetskega izraza. Uspeva jim tako suverena vizualizacija zapletenih duhovnih stanj kot prepričljivo odslikavanje "realnosti" ksenofobične z Vodo od ostalega sveta ločene in v svoje skrivnosti zamaknjene družbene skupnosti. Skraja se dozdeva, da smo priča "klasični" realizaciji temeljne razlike, ki jo Jean Mitry zaznava med filmom in romanom, ko pravi, da je "*roman pripoved, ki se organizira kot svet, film pa je svet, ki se organizira kot pripoved*". Kajti v temeljnih nastavkih filmu uspeva prav stvarjenje sveta, ki nima velikih težav s svojo artikulacijo, kot tudi ne s prehodi med metaforičnimi in metonimijskimi ravnmi pripovedovanja. Soočamo se z obetavnimi nastavki, z vznemirljivim vzdušjem in pravišnim pridihom skrivnostnosti, ki jo napletajo vizualni namigi, zarisi ali poudarki v skrbno skadriranih prizorih. Potem se začneja stopnjevat "vdor simbolnega" ... Težko je reči, kaj zmoti prvo. Ali preočito oklepanje popreproščene simbolike postaj križevega pota ali zavrženi in oskrunjeni Kristus na razpelo sam. Ali morda za nazaj vzbudi dvom arhetipska podoba brodarjevega lika, ko vidimo, da so ostali ljudje povsem vsakdanji predstavniki naseljencev neke nedefinirane sedanjosti, ali pa bega ponesrečena upodobitev slepca, ki mu umanjka vsakršna razsežnost "mitskega vidca". Zagotovo moti glasbena spremljava, ki res ni drugega kakor "spremljava", ki s pompoznostjo, nasilnostjo predimenzionirane sakralnosti spodkopava velik del napora, vloženega v kompozicijo podob. In bolj ko se pripoved zajeda v srčiko skrivnosti, bolj postaja jasno, da za simbolni red stvari, ki je v prozni obliki tako precizno strukturiran, ustvarjalci niso našli filmičnega ekvivalenta in so se raje zatekli k preverjeni, enoznačni, neposredni simboliki. A to na sebi ne pomeni nič usodnega. Morda predstavlja celo zavestno odločitev zaradi želje, da bi bil film dostopnejši večjemu številu potencialnih gledalcev, kot je širok krog bralcev izrazilo "hermetičnega" romana. Tisto, kar dejansko in neprijetno preseneča v tako ambiciozno zastavljenem projektu, sega nad – oziroma pod – vsebinsko, pojmovno in simbolno raven filma. Gre za povsem nerazumljive "tehnične" nedoslednosti v posameznih prizorih, ki na žalost radikalno zmotijo še tako bronameren pogled in postavljajo pod vprašaj dejanski angažma celote kot take. V mislih imamo spodrsnjaje, kot je denimo jasno viden podvodni oder v – ponavljajočem se – prizoru "hoje po vodi". Ali pa vožnja osebnega avtomobila v globini kadra v trenutkih, ko se v prvem planu odigrava veliki finale usodnega razpleta. In seveda ni mogoče mimo "makete" cerkve v zaključnem prizoru, ki nosi simbolno težo celotnega (meta)fizičnega napora Jona Urskega: "*Mokuš je res potonil do slednje trave in kosti. A sredi teh voda, ki so že mirne in molče, tista vaša cerkev še stoji. "Stoji?" je dušnil. "Stoji!" je prikimal starec. "In le o tem se govori."* A cerkva, ki jo, kdo ve zakaj sploh, ugledamo na vodah lokalnega vesoljnega potopa, je uborna maketa, dostojna komajda kakšnega osnovnošolskega modelarskega krožka. Škoda. Morda gre za "padec koncentracije" v zaključnih fazah dela, morda za časovno stisko, ki je bila glede na peripetije s projekcijo filma za člane žirij očitna, a dejstvo je, da tako banalni spodrsnjaji mečejo kaj čudno luč na celoto, ki bi jo brez njih lahko opredelili vsaj kot dostojno uprizoritev izjemnega romana. Kajti prav suverenost literarne predloge je – kljub odločitvi za "ekranizacijo" in ne za adaptacijo – dajala dovolj maneverskega prostora in priložnosti, ki jih avtorji na žalost niso zmogli do konca izkoristiti. •