



ki sta ga bolj (Jacob) in manj (Monica) uspešno opravljala že v Kaliforniji. Prepiri med zakoncema so pogosti in zelo čustveni, in čeprav nam film jasno pokaže, da nista slepa za stiske drug drugega, je jasno, da se je njun odnos znašel na prelomnici. Razpadanje odnosa začasno prekine prihod Soon-je (Youn Yuh Jung), mame, ki se jim pridruži, da bi olajšala osamljenost hčerke Monice (in pomagala pri varstvu otrok).

Vzporedno nam Lee Isaac Chung ponudi še delce lastne perspektive skozi oči malega Davida. Ta se v novo skupnost vklopi še z najmanj težavami, čeprav ga ob prvem srečanju po nedeljskem bogoslužju vrstnik vpraša, zakaj je njegov obraz tako ploščat. Ne glede na rasistične podtone tega trenutka se otroka hitro spoprijateljata. Zdi se, da večjo težavo od »drugačnosti« družine Yi od lokalnega prebivalstva Davidu predstavlja drugačnost njegove babice. Obtoži jo, da »smrdi po Koreji« in da ni »prava babica«, ker ne peče piškotov, poleg tega pa mora David z njo deliti sobo (in ta z Go-Stop kartami obsedena babica podnevi pogosto kolne, ponoči pa smrdi).

In vendar tudi Soon-ja ni enodimenzionalen lik – s seboj je prinesla tradicionalno korejsko zdravilo (iz nenavadnih sestavin in ogabnega okusa, seveda), ki naj bi pomagalo pri Davidovem zdravlju; redno skrbi, da se David, ki mu vsi govorijo, da ne sme teči in se kakorkoli naprezati, giblje na zraku in vztraja, da ni tako šibek, kot vsi mislijo. Ob prihodu iz Južne Koreje Soon-ja prinese korejske začimbe in hrano, ki Monico spravijo v jok zaradi domotožja – vzporednica s tem, da je ravno iz domotožja po domači hrani pognala korenine poslovna ideja njenega moža, je tu komajda opazna. Soon-ja pa ni prinesla samo hrane; prinesla je semena za *minari*, korejsko vodno krešo, ki je glede na sposobnost rasti v raznih pogojih (da je le v bližini vode) v tolikšni meri »zel« kot vitaminov polno »zelišče«. Soon-ja jo posadi ob bližnjem potoku in minari brez zadržkov požene korenine in se razbohoti kot neskromna metafora za imigrantsko izkušnjo.



Film z obilico premišljenih podrobnosti, podprtih z odlično igro vse zasedbe, zgradi jasen, čustven portret družine, z vsemi praskami, globljimi ranami in obliži. Kot v enem od čustvenih pogovorov med zakoncema pove Monica, sta Korejo zapustila, da bi »rešila drug drugega«. Preden se film konča, jima zagotovi še eno priložnost, da se rešita, poleg tega pa položi temelje še za prihodnost družine. Kot vemo, je pepel eno najboljših (in najstarejših) naravnih gnojil.

SVETA MAUD

ROBERT KURET

Vera kot kriza vere

Kako naj Maud ve, kaj ji bog sporoča? In kako naj ve, če ji sploh sporoča bog?

*

Bog ima v **Sveti Maud** (Saint Maud, 2019, Rose Glass) več pojavnih oblik: pojavi se kot križ, ki pade z omare; kot do konca predana skrb za drugega; kot naraščanje erotične napetosti; kot stisk rok; kot sila molitve; kot slutnja poslanstva; kot zasebni oltar; kot gomazenje, ki se spusti po telesu; kot bližina dveh; kot žebliji, ki si jih Maud za kazni namesti v čevlje. Bog se pojavi kot izguba nadzora nad telesom in kot popolno nadzorovanje telesa. Oscilira med notranjo nujnostjo in zunanjim imperativom: enkrat se oglašja iz črev, drugič z oltarja.

*



Morda filmom o religiji uspe prodreti v skrivnost religije ravno v trenutku, ko si priznajo, da jim ta skrivnost ostaja nedostopna; filmi torej, ki se ukvarjajo s temeljnim, eksistencialnim dvomom vsake religije, vsakega bivanja. Ko se torej razcep, ki ga morda po nekem avtomatizmu zmotno pripisujemo (zgolj) ateizmu, ponovi v gorečem verniku (*Sveta Maud*), duhovniku (*Preporod* [First Reformed, 2017, Paul Schrader]) in celo v Jezusu/Bogu samem (*Zadnja Kristusova skušnjava* [The Last Temptation of Christ, 1988, Martin Scorsese]). Vsi omenjeni doživljajo krizo vere, smisla. Morda imajo božje postave, a ne vedo točno, kako jih aplicirati v konkretnem svetu.

*

Šele ateistična pozicija naredi religiozne filme: predstavi religijo ne kot izgotovljeni smisel, ki ga posameznik samozadostno naseli in ki mu naenkrat opomeni ves svet, ampak kot stalni boj za doseg smisla, trud interpretacije. Predvsem pa se stalno sooča s temeljnim vprašanjem: kaj je *zares* božja volja? Kot vznikne vprašanje v pogovoru, ki ga imata pastor Ethan Hawke in njegov nadrejeni v *Preporodu*: je božja volja, da gre planet proti uničenju, ali pa smo ljudje z dopuščanjem pogojev, ki vodijo v klimatsko katastrofo, grešili proti bogu? Ali se ne pokaže ta razcep v sami religiji vsakič, ko vzniknejo različne frakcije, odpadniške smeri in nove dominante?

*

Vprašanje neposrednega dostopa do božje besede (in njenega pravega pomena) je le ena od oblik univerzalnega razcepa med realizmom in idealizmom, med ontologijo in epistemologijo. V debati med Slavojem Žižkom in Grahamom Harmanom², utemeljiteljem objektno orientirane ontologije, se Žižek vpraša: je bila stalinistična deviacija napaka ali aktualiziranje nečesa v ideji komunizma? Čeprav je komunizem kot pojem-objekt nekaj, kar presega vse svoje možne

aktualizacije (je torej vedno več od vsote vseh svojih možnih aktualizacij), paradokсно korenini prav v medčloveških relacijah, je *kot ideja* živ le, če se ljudje – v taki ali drugačni obliki – borijo zanj, ga torej aktualizirajo. Komunizem-na-sebi, ki naj bi obstajal zunaj vsakršnih odnosov, je paradoksen, ker ne obstaja zunaj odnosov, ampak ga ravno ti odnosi vzpostavijo kot na-sebi. Drugače rečeno: vsakršna aktualizacija implicira neaktualizirani preostanek. Pri čemer ne gre za to, da bi v nekem pojmu – ali umetniškem delu, religiozni ideji – obstajali neki še nerealizirani potenciali, branja in interpretacije, ki jih je šele treba aktualizirati, ampak da je sam ta pojem nedokončan, odprt, in da ravno zaradi svoje nedokončnosti omogoča interpretacije, intervencije in transformacije. V tem smislu šele interakcija z delom to delo ustvari. In v podobnem smislu tudi šele zaresna interakcija z religijo (in ne birokratsko-dogmatsko sledenje nekim postulatam) v njej nujno pokaže praznine, odprtosti, nedokončnosti, ki verujočega angažirajo v odnos-kot-poskus-razumevanja. Biti opredeljen za karkoli (pa naj bo to krščanstvo, komunizem, feminizem itd.) v končni fazi pomeni stalno spraševanje in vedno-znova ugotavljanje, kaj pomeni biti to, za kar se opredeljujem: kaj sploh pomeni biti kristjan/komunist/feminist?

*

Prav zato je film, kot je *Sveta Maud*, prepreden z vprašanjem: kje sploh je bog? V baru, za šankom, v postelji, v ekscesu, hedonizmu? Ali v disciplini, odrekanju, asketizmu? Enkrat ukazuje *uživaj!*, drugič *discipliniraj se!* Je bog v meni ali zunaj mene? Je jaz, ki ga moram ubogati? Je avtoriteta, ki se ji moram podrediti? Je znotraj in zunaj, jedrn in tuj, bistveni del mene in nekaj tujega v meni *obenem*.

*

Tudi Maud v nekem trenutku ni povsem jasno, kateremu bogu naj se podredi, v čem bo našla boga. Eden bolj zanimivih trenutkov filma je ravno takrat, ko za kratek čas zapusti življenje

2 <https://www.youtube.com/watch?v=TdGeJWJsxto>.



discipline, asketizma, odpovedovanja, in zaide v kratkotrajen hedonizem (ki pa je zgolj formalen, kot da je iz njega odsoten ves užitek, ki naj bi pripadal hedonizmu; zdi se, da Maud veliko večji užitek najde v pokoritvi sadistični avtoriteti). Ključen pri tem je ravno namig filma, da Maud tega ni storila prvič. Če bi to storila prvič, bi neuspešnost ene paradigme pač poskušala prekriti z drugo. Prav v razkritju *ponavljanja* tega antagonizma se razkrije nepopolnost obeh, stalna oscilacija med dvema skrajnostma, ki bi radi nekako našli pot do boga. Bog se za hip pokaže iz špranje, nato pa spet izgine.

*

Vera se torej v filmu pokaže kot napor vzdrževanja stika z bogom, kot stalen spodlet tega stika, napačno interpretiranje njegovih znakov, histerično iskanje pomena, ugibanje o usodi, ki naj bi jo bog namenil Maud. Prav tu se kaže lepota tega filma: bivanje v horizontu boga ne pomeni stalnega in srečnega bivanja v horizontu smisla, kjer je treba le še izpolniti svojo nujnost. *Sveta Maud* prikaže eksistencialno stisko vere, kjer je vernik stalno v histerični poziciji: kaj od mene hoče bog? Ali je to, kar delam, res tisto, kar je imel zame v načrtu? In kako naj to vem? Tu pride do nujnega *feedback loopa*, do *leap of faith*: Maud sama mora verjeti v to, kar dela. Sama mora biti baza lastne vere. Sama mora verovati, povsem nesmiselno, povsem absurdno (in zato se veri v smislu same zmožnosti vere reče tudi milost). A ker Maud ta milost ni podeljena, mora nase stalno priklicevati božja znamenja – in kje se bog bolje manifestira kot v (samo)kaznovanju, v (avto) torturi – da bi se odrešila tesnobe, da bi jo prenehala mučiti božja odsotnost.

*

Maud stalno niha med smislom in popolno zablodelostjo: je točno tam, kjer bi morala biti, ali se je nekje vmes nepovratno izgubila?

*

[spoiler] Morda se najlepše pokaže, kako Maud pada iz vere v dvom, iz fantazme v realnost, v zadnjem prizoru filma, ko se na plaži polije z bencinom, a jo nato vidimo le v eterični CGI-svetlobi z angelskimi krili, kot da je tik pred vnebovzetjem. A med tem prizorom in zaključno špico se za sekundo vrine pošasten krik gorečega telesa. Tu je seveda vprašanje, ali njeno skoraj zогlenelo telo vidimo le gledalci, medtem ko Maud ostaja v nebeškem žaru. A to bi bila prelahka pozicija: odrešila bi tako Maud (uspelo ji je vnebovzetje) kot gledalca (ni mu treba verjeti v nemogoče vnebovzetje, ker dobi »objektiven«, zunanji pogled na resnico stvari, torej na gorečo Maud). Zato je ključen ravno strašljivi krik, ki ga lahko za sekundo slišimo: prav ta krik priča, da se Maud – vsaj za hip – nahaja sredi gorenja, v lastnem telesu, ki ga požirajo zublji, ne onstran v nebeški gloriiji. Prav s tem film podčrta svojo temo: vero kot poskus-vere, ki stalno razpada, ki se nikdar ne nahaja onstran, v polni božji milosti. *Sveta Maud* nam na koncu vrne tesnobo, ki je bila tu že od vsega začetka.