

MOKUŠ



ZDENKO VRDLOVEC

V zgodovini slovenskega filma ni prepovedanega ali kakor koli »bunkeriranega« filma, vsaj ne takšnega, ki je nastal s pomočjo državnih oziroma javnih sredstev. Edina izjema je *Maškarada* Boštjana Hladnika, ki je bila zaradi homoerotičnih prizorov cenzurirana in deset let ni dobila dovoljenja za javno predvajanje v integralni obliki. Res je tudi *Mokuš* šele po sedmih letih prišel v kino, toda tej »zamudi« ni botrovala nobena cenzura. Preden je prišel v kino, je bil *Mokuš* edini film, ki je bil dvakrat prikazan na festivalu slovenskega filma (lani in leta 2000), med eno in drugo festivalsko »premiero« pa je režiser Andrej Mlakar ta svoj film hotel javno zažgati, ker se je kot producent »uštel« v stroških, ki mu jih Filmski sklad ni hotel »pokriti«. Sanacije *Mokuša* se je lotila šele uprava Filmskega sklada, ki ji je načeloval Stane Malčič, tudi sodelavec pri produkciji tega filma. S to sanacijo so bili torej poravnani »stari računi«, toda podobno kot »sanacija« cerkve v filmu ni preprečila »vesoljnega potopa«, tudi Skladova sanacija ni mogla preprečiti, da film ne bi potonil v slovenski art kinomreži.

Mokuš je po *Christophorosu* (1985) in *Halgatu* (1994) Mlakarjev tretji film, ki ga je prav tako kot *Halgato* posnel po romanu Ferija Lainščka in s svojim igralskim odkritjem, Romom Jožetom Krambergerjem (ta je v *Halgatu* igral Bumbaša) v vlogah cigana Barabe in Satana. Toda Kramberger niti ni edina (oziroma je samo najbolj opazna) skupna točka med obema filmoma, čeprav gre v *Mokušu* za povsem druge stvari kot v *Halgatu*. *Mokuš* je zgodba o župniku Urskem, ki je poslan v zakotno faro Mokuš, kjer

ponovi greh svojega predhodnika, župnika Talaberja. Posledice Talaberjevega greha so bile tako fizične kot metafizične: rodil se je slepi otrok, ki ni mogel biti krščen in je zato še po petnajstih letih ostal Mali, kot so ga klicali, in ki so ga tudi prepustili »mestu greha«, tj. zapuščeni in razpadajoči cerkvi, kjer je stanoval in komuniciral z angeli. Prav ta zapuščena in razpadajoča cerkev pa je tudi najvidnejše znamenje »metafizične« posledice Talaberjevega greha – krajani so se namreč odvrnili od vere in krščanskega Boga, nekateri celo tako zelo, da so v novem župniku, Urskem, videli hudiča (kovač mu je že ob prihodu v *Mokuš* na podplat pribil kopito), ali pa so mu hoteli preprečiti, da bi »klical Boga«, ker da jim je tudi brez njega dobro.

Ime Talaberjevega greha je Magda in prav ona je tista »globlja« skupna točka med *Mokušem* in *Halgatom*: kakor je bila namreč mlada knjižničarka Iza v *Halgatu* »usodna« za romska polbrata, Pištija in Halgata, tako Magda »zapelje v greh« oba župnika, Talaberja in Urskega. Le da Iza ni bila takšna zapeljivka kot Magda, zato pa je bila bolj realna. Tista Magda, s katero je župnik Talaber »storil greh«, je že morala biti realna, toda v filmu obstaja le kot »legendarna« ženska, o kateri Urskemu pripoveduje gostilničar Lenščak, in kot tista, ki jo »je vzela megla«. Megla je neki zabris realnosti, bitja lahko v njej hipoma izginejo ali pa iz nje vzniknejo kot duhovi, fantomi ali natanko tako, kot se Magda pojavi v halucinaciji Urskega. Preden je Magda lahko zapeljala župnika Urskega, jo je torej v obstoj priklivala njegova želja, ki pa je – najbrž že po nujnosti krščanskega imaginarija pripovedi – seveda zanikana oziroma pripisana

Magdi: ta namreč o sebi reče, da si želi župnike ugrabiti Bogu. V Lanščakovi pripovedi je bilo res videti, da je Magda zapeljala Talaberja, župnik Urski pa je že sam tisti, ki jo najprej halucinira, nato jo pa še res najde v neki samotni hiši. Toda Urski je videl Magdo samo v svoji halucinaciji, kako torej ve, da je ta realna ženska v tej samotni hiši Magda? Ker mu ona sama to reče. Ampak če je ta realna ženska res Magda, kako je mogoče, da je identična tisti, ki jo je videl Urski v svoji halucinaciji, gledalci pa smo jo videli v Lanščakovi pripovedi? Enostavno zato, ker v *Mokušu* pač ne gre za logiko realistične pripovedi, marveč za »logiko poslednje kristusovske skušnjave« (v Scorsesejevem filmu imenovane Magdalena), skušnjave spolnosti, ki s težo greha muči in mami katoliške duhovnike. Ko se tej skušnjavi po župniku Talaberju vda še župnik Urski, ta ponovitev greha priključuje manjšo apokalipso v obliki potopa, v katerem izgine vsa fara razen cerkve (da po takšni »katastrofi« ostane samo bela cerkvena na hribu, to je že simbol, ki ga prepuščam krščanski eksegezi). Čeprav dejanskega učinka potopa pravzaprav ni videti, saj je bilo že prej v *Mokušu* več vode kot hiš. Ta navzočnost voda pa ni rabila le finalni vlogi »apokalipse«, marveč tudi »utekočinjenju« meje med realnim in imaginarnim, sedanjim in preteklim, vero in nevero, božjim služabnikom in hudičem; prav to »utekočinjenje« meje, ki v pripovedi včasih doseže skoraj popolno nerazločljivost med fantazmatskim in realnim, je verjetno tudi glavna kvaliteta tega filma.