

Urša Zabukovec  
Čista alkimija



*“A veste,” mi je nenadoma dejal moj sogovornik, ki ga je njegova ideja povsem očitno že davno in globoko pretresla, “veste, da ne glede na to, kaj bi napisali, kaj bi upodobili, kaj bi pokazali v literarnem delu, nikoli ne boste kos resničnosti. Kar koli boste upodobili, nič ne bo tako močno kot v resničnosti.” Sam sem to vedel že leta šestinštirideset, ko sem začel pisati, morda pa celo že prej – in to dejstvo me je večkrat presunilo in vzbudilo dvome o koristnosti umetnosti, če je tako nemočna. Res, kar pretresite kakšen na prvi pogled sploh ne kričeč pojav resničnega življenja – če le zmorete, če imate oko, boste v njem odkrili globino, kakršne ne najdete niti pri Shakespearu. A ravno za to gre: čigavo je oko in kdo to zmore? Ne le za ustvarjanje in pisanje literarnih del – tudi za uztetje pojava moramo biti svojevrstni umetniki.*

F. Dostojevski: Dnevnik pisatelja

## Vidno in tekoče

Pred leti v Krakovu, v *Kinu pod baranami*, so me med počasnim prerivanjem proti izhodu presenetile izjave, sploh ženski, ki so se bolj ali manj glasno utrinjale z vseh strani: “Ženska ne bi nikoli naredila česa takšnega.” To naj bi bila vrednostna, kritiška (ob)sodba filma *Izgnanstvo* (ru. Изгнание, ang. *The Banishment*) ruskega režiserja Andreja Zvjaginceva. Film je bil po

njihovem mnenju slab zato, ker je neverodostojen. Ker (ženski) liki v njem storijo nekaj, česar v resničnosti menda ne bi storili nikoli.

Če na hitro povzamem vsebino *Izgnanstva*: na počitnicah na gluhem ruskem podeželju Vera reče svojemu možu Aleksu, Aleksandru, da pričakuje otroka, a da "ta ni njegov". Za Aleksa je kocka padla: otroka, fanta in punčko, pošlje k prijateljem prespat, sam pa pokliče mazače, da opravijo splav, med katerim žena Vera in nerojeni otrok umreta. Pozneje, v retrospektivnem delu filma, izvemo, da je bil nerojeni otrok Aleksandrov, Verina izjava, da otrok "ni njegov", pa je pomenila zgolj to, da je otrok Božji, od Boga – kot smo pač vsi v nekem smislu Božji otroci. A Aleks je izjavo razumel dobesedno vsakdanje – da ga je Vera prevarala in da pričakuje otroka drugega moškega.

Izjave razočaranih krakovskih gledalk so bile, se mi zdi, vezane na za zdravo pamet absurdno vztrajanje Vere v molku, v nepojasnitvenju možu tistega, za kar ji je v izjavi šlo. Vera se namreč moževemu načrtu ne upira, prepusti se njegovi volji, kar pripelje, kot že rečeno, do dvojne smrti. Če bi možu povedala, kaj je s svojo izjavo mislila, bi morda ravnal drugače – in prav to so od nje pričakovale, od režiserja pa zahtevale ogorčene krakovske gledalke.

Dostojevski v nadaljevanju zgoraj navedenega dnevniškega zapisa pravi takole: "Seveda pa je jasno, da nikoli ne bomo izčrpali vsega pojava, se dokopali do njegovega začetka in konca. Dostopno nam je le vsakdanje vidno in tekoče, pa še to le v neposredni navzočnosti, konci in začetki pa so za človeka še vedno nekaj fantastičnega."

V resničnosti nam je torej do neke mere dostopno le "vsakdanje vidno in tekoče". S tem pravzaprav ni nič narobe: gre za integralni del tako imenovane *conditio humana*, bi se lahko reklo. Težava se začne, ko s tega hudo ukrivljenega zornega kota sodimo o "začetkih in koncih". Ko večnost in globino, ki prežemata vsakdanjost, poštropimo z urinom svojega (končnega) razuma, potem pa se, zadeti od znanega smradu, čutimo upravičene soditi. Od tod namreč mnoge kritike in očitki o neverodostojnosti umetnosti, v našem primeru omenjenega ruskega filma.

Umetnost je v čudnem odnosu z resničnostjo. Umetnost ni manj od življenja – ni njegova reprezentacija, okamnena podoba "vidnega in tekočega". A umetnost tudi ni "več" od življenja, saj je brez življenja ne bi bilo. Umetnost, vsaj po Dostojevskem, ne dohaja "vidne in tekoče" resničnosti v njeni spremenljivosti, in prav zato njena naloga ni gola reprodukcija,

poustvarjenje življenja, temveč nekaj drugega. Poimenujmo to kar ukvarjanje z “začetki in konci” vsakdana, s “fantastičnostjo” tekočega.

*Izgnanstvo* Zvjaginceva je film o “začetkih in koncih” odnosa, a ne v časnem, temveč v ontološkem smislu: je film o tistem težko dostopnem “fantastičnem” v odnosu med moškim in žensko, med človekom in Bogom, med človekom in svetom. A ker je bil Dostojevski – poleg Andreja Tarkovskega in nekaterih evropskih filmarjev – tako rekoč glavni vir navdih Zvjaginceva, smo z njim tudi začeli, zdaj pa se ustavimo še pri njegovi kratki zgodbi *Krotko dekle*, ki se v *Dnevniku pisatelja* pojavi tik za uvodoma navedenimi razmišljanji o odnosu med resničnostjo in njenim umetniškim odzrcaljenjem.

## Krotko

Zgodbo pripoveduje prvoosebni pripovedovalec, ki ob truplu mlade žene samomorilke želi “zbrati svoje misli v točko”. Sebi in bralcu želi pojasniti, za kaj naj bi pri vsem skupaj šlo.

Izvem, da so ga kolegi izgnali iz polka, ker je zavrnil povabilo na dvoboj. Tako je izgubil službo in družbeni ugled, kar ga še vedno boli, večkrat namreč pravi, da “se želi družbi maščevati”. Postane oderuh, odpre zastavljalnico in služi z obrestmi. Nekoč na vrata zastavljalnice potrka šestnajstletno dekle, ki na vse načine skuša ubežati svoji klavrni usodi: je sirota, živi pri starih tetkah, ki pa je ne marata in jo hočeta prodati ostarelemu, razlezenemu trgovcu. Naš pripovedovalec starega trgovca prehit, dekle prosi za roko in se z njo tudi poroči. Svoje začetne namere popiše takole: “Mislim sem, da sem domov pripeljal prijatelja, strašno sem rabil prijatelja. A bilo mi je povsem jasno, da je bilo prijatelja treba šele narediti, dodelati in celo premagati.” To je pripovedovalčeva izhodiščna pozicija, njegova “ideja”: “Glavno je to, da je že na samem začetku ne glede na to, kako se je zadrževala, planila k meni z ljubeznijo, ko sem se ob večerih vračal, me je navdušeno pričakovala in mi čebljaje (to očarljivo čebljanje nedolžnosti!) pripovedovala o svojem otroštvu, mladosti, domači hiši, očetu in materi. A jaz sem vso to ekstazo takoj pogasil s hladnim tušem. Prav to je bila moja ideja. Na navdušenje odgovarjati z molkom, naklonjenim molkom, seveda ... a ona je vseeno hitro ugotovila, da sva si različna in da sem zanjo uganka.” V svoj dom jo je pripeljal pod geslom “strogosti”; eden izmed njegovih “strogih” ukrepov je bil tudi to, da “ni imela pravice odhajati od doma”.

Bistvo junakovega "sistema" je neenakost, hierarhičnost, česar se zaveda tudi sam pripovedovalec: "Ideja te najine neenakosti mi je bila vseč." A ta neenakost po njegovem ni nekaj, kar se ustvari, temveč nekaj, kar *že je*, se pravi, da je odnosu nekako inherentno: "Vedel sem, da ženska, še zlasti, če je stara šestnajst let, ne more, da se ne bi scela podredila moškemu. [...] V ženskah ni izvirnosti, to je aksiom, tudi zdaj, celo zdaj je to zame aksiom!"

Do napetosti med njima pride takrat, ko ona želi to hierarhijo podreti, preseči, ukiniti, skratka – ko želi postati enakovredna svojemu možu, ustvarjalno graditi sobivanje, ustvariti tisto, čemur pravimo skupnost: "Prepiri so se začeli takrat, ko si je drznila po svoje izplačevati denar [zastavljavcem], precenjevati zastavke in si dvakrat celo upala z mano glede tega sporeči." Izključi jo iz svojega "posla", a ona se mu ne želi ali celo ne more podrediti, ker je – kot je bežno omenjeno – po naravi "ponosna": krši "pravilo", začne sama odhajati od doma, pripovedovalec pa pozneje izve, da se videva z njegovim starim kolegom iz polka. Nekoč mu uspe vse urediti tako, da skrit prisostvuje njenemu srečanju: bralcem prizna, da ga žena, ki slinastega zapeljivca spretno odbije, s svojo odraslostjo, plemenitostjo in čistostjo "sploh ne preseneti". Pozneje doma, po sceni s pištolo – žena meri vanj, medtem ko se on pretvarja, da spi –, sam "razdre zakon": ženo izseli iz spalnice v kuhinjo, na zločljivo posteljo. Krotka hudo zboli, šest tednov preleži v postelji, nakar še celo zimo prihaja k sebi, a on ves čas vztrajno udejanja svojo hierarhično igro, svoj "sistem" ... dokler nekoč ne sliši, kako ona v njegovi prisotnosti zapoje. To je trenutek, ko se pripovedovalec zave, da njegova igra ne deluje, vsaj ne tako, kot si jo je bil zamislil, doume, da je žena izstopila, da je pozabila nanj, da ga zanjo tako rekoč ni. Pade na kolena, ji poljublja noge, poljublja tla, po katerih ona stopa, in prisega, kako bo od zdaj naprej "vse drugače", kako bo zaprl zastavljavnico, kako bosta šla na potovanje, kako bosta začela znova. Ko opijanjen s svojo idejo na kratko odide od doma, krotka stori samomor: z ikono Božje matere v rokah se vrže skozi okno. In prav to dejanje junaka prisili v snovanje zgodbe, ki naj bi – njemu in bralcu – pojasnila, kaj se je pravzaprav zgodilo.

Zgodilo se je predvsem to, da se kljub junakovi prostovoljni "kapitulaciji" v resnici ni zgodilo prav nič – ker se nič ni spremenilo.

Kljub junakovemu nihilizmu, kljub na videz radikalni spremembi, za katero se odloči, njun dom ostaja zapor (vtis, da je njun dom zapor v malem, dobimo že na samem začetku, ko pripovedovalec opisuje njune obiske gledališča: "molče sva odhajala [tja] in molče sva se vračala"), kjer vlada

stroga hierarhija, delitev na paznike, predstavnike “sistema”, in zločince, ki jim je odvzeta svoboda. To, da pred njo poklekne in ji poljublja noge, ni sesutje neenakosti, ni subverzivno dejanje, temveč le *preobrnitev hierarhije*: prej je bil on zgoraj in ona spodaj, zdaj je obratno – on se je ponižal, njo pa postavil na piedestal. In prav to spoznanje – spoznanje, da dom ostaja hierarhično urejeni zapor, v katerem ni prostora za odnos, za skupnost dveh enakovrednih človeških bitij – njo požene v samomor: to je namreč edina možnost izstopa iz sveta nemogočega odnosa.

Samomorilka k prsim stiska ikono Božje matere – prav tisto, ki jo je nekoč v hudi stiski zastavila pri bodočem možu. Ikona kot “teologija v barvah”, kot podoba, ki je ni ustvaril človek (ikonopisec “izpisuje” le tisto, kar je že prisotno na platnu, a je nevidno), je tu simbol krotkine duše. Krotka dušo preda, zaupa jo v varstvo možu, ki pa se ne izkaže za dobrega, ljubečega skrbnika, temveč za zaporniškega paznika, ki s svojo “strogostjo”, “uganko” disciplinira in hierarhizira. Samomor z ikono v rokah je – za prodorno oko umetnika – metafora: pomeni izstop iz mrtvega odnosa, odločitev za življenje, odrešitev duše.

To potrjuje tudi motiv “zločinskosti”. O mladi samomorilki je proti koncu zgodbe namreč rečeno, da je o sebi “mislila, da je zločinka”. V tem lahko prepoznamo destruktivno učinkovitost pripovedovalčevega “sistema”: krotka, ki živi v zaporu, se počasi poistoveti s svojo vlogo, vlogo zločinke. A to je premalo. Spet gre še za neko drugo, bolj “fantastično” dimenzijo. Krotka, kot rečeno, spozna, da v tej zvezi zaradi hierarhičnosti odnos ni mogoč – in zaradi tega spoznanja se ima za zločinko, grešnico. Greh, kakor ga razumejo cerkveni očetje (in za njimi Dostojevski), je namreč prav to: *neuspeh odnosa*, pa naj gre za odnos z Bogom, s sočlovekom ali pa za odnos do stvari.

## Izgnano

Če gre pri Dostojevskem za upodobitev nezmožnosti ustvarjenja skupnosti, živega odnosa zaradi tega, ker eden od udeležencev, možki, želi živeti po “sistemu” oziroma, če uporabimo še izraze iz drugih del Dostojevskega, “po knjigi”, “literarno”, ter v odnos vnaša nezrušljivo hierarhijo, gre pri Zvjaginцевu, skoraj stoletje in pol pozneje, za rahlo preoblikovano, a v osnovi isto tragedijo: za prikaz trka in nekompatibilnosti dveh svetov, za soočenje dveh ljudi, ki živita v različnih duhovnih razsežnostih.

Bistvi junakov sta v duhu ruske tradicije zapovedani že z njunimi imeni: ženino ime, Vera, napotuje na njeno duhovno dimenzijo, na življenje v veri, kar je, kot bomo videli, v filmu izpeljano s trmasto doslednostjo, medtem ko Aleksander pomeni "reševalec (ljudi)", za kar pa se Aleks v filmu ne izkaže.

Aleks ni in v resnici niti ne more biti rešitelj, ker – zelo preprosto – ne živi v sferi vere. To gledalcu sporoča glavni konflikt filma, ženina nosečnost in Aleksovo nerazumevanje njene izjave, da otrok "ni njegov". Še en prizor, ki nedvoumno upodablja življenje obeh zakoncev v različnih dimenzijah, *v veri in neveri*, pa je tisti, ko Aleks končno zagazi v morečo zakonsko tišino in vpraša Vero: "Ali ga ljubiš?" Vera vprašanje razume v religioznem, duhovnem kodu: ker je oče njenega nerojenega otroka (tudi) Bog, Aleksovo vprašanje razume kot vprašanje glede svoje vere, torej kot vprašanje, ali ljubi Boga. Zato se mu v odgovor samo molče in blaženo nasmehne. Aleks to prevede v svoj kod: v tem vidi ženino priznanje, da ljubi moškega, s katerim ga je prevarala – in jo udari tako močno, da pade na tla. Tisto, kar je za Vero izraz njene najgloblje vere, je za Aleksa priznanje največjega izdajstva.

V drugem, retrospektivnem delu filma se Vera v pogovoru z Robertom, Alekovim kolegom, ki Vero nekoč, ko je Aleks zaradi dela dalj časa odsoten, reši pred smrtjo (Verin prvi poskus samomora), izpove, in ta izpoved je glavni smerokaz na poti gledalčevega prodiranja k "fantastičnosti" sporočila filma Zvjaginčeva:

"Grozno mi je. Ničesar mu ne morem pojasniti. [...] Naši otroci niso samo naši. Tako kot mi nismo otroci naših staršev. Nismo samo njihovi otroci. [...] On [Aleks] nas ima rad samo za svojo rabo, kot stvari. Že več let tako živiva. Zakaj sem tako osamljena? Zakaj ne govori z mano tako, kot je govoril prej? Ali pa se mi samo zdi, da sva govorila ... Ničesar mu ne morem pojasniti. Če bo šlo tako naprej, bo vse umrlo. Ampak jaz nočem rojevati umirajočih. Saj vendar lahko živimo tako, da ne umiramo. Saj vendar obstaja takšna možnost."

"Kakšna možnost, Vera?" jo vpraša Robert.

"Ne vem, vem samo, da takšna možnost je. To lahko naredimo le skupaj, drug za drugega, v skupnosti. Vsak zase ne moremo, nima smisla, to je začaran krog. Kako naj mu to pojasnim? Da bi sprevidel, kaj počne, da bi končno doumel."

Vera se večkrat približa možu, skuša prodreti vanj, ga zbuditi, izzvati, da bi se ozrl nanjo, da bi jo zagledal, začutil, da bi "govoril z njo", da bi prodrl skozi nevidno ovojnico imanence, v kateri tava; kaj je to, da žena reče možu,

očetu svojega nerojenega otroka, da ta otrok “ni njegov”, drugega kot izziv, poziv, klic, alarm? A Aleks trmasto vztraja v svojih miselnih in duhovnih razsežnostih, tako trmasto, tako vztrajno, da Vere niti ne vpraša, denimo, kaj s tem “ni tvoj” pravzaprav misli. In zakaj. In kdaj. In s kom. In – spet, še enkrat, še neštetokrat – zakaj. A tu se približujemo pogledu krakovskih gledalk, očem, ki utrujeno drsijo po površini. Aleks v filmu Zvjaginceva tega namreč *ne sme* in niti *ne more* narediti: ker gre za umetnost, ki, ponovimo, ne poustvarja tekočnosti življenja kot takšnega, temveč prodira v “začetke in konce” te pojavnosti. Aleks mora delovati iz sebe, iz tistega, kar on je, se pravi iz zaprtosti za vero in torej za Vero – na tem namreč temelji verodostojnost *Izgnanstva*. V katerem gre, kot že rečeno, za nezmožnost ustvarjenja odnosa, za “zgrešenost” svetov, za soočenje odprtosti transcenci in zaprtosti v imanenco, za življenje vsaksebi.

## Simbolno

*Duša bi se morala odpreti Bogu, da bi telesu in s tem celotni  
Zemlji oznanila božansko življenje. Ko je zaprta za Boga,  
zahteva od telesa in sveta opravičilo za svoj obstoj, varstvo,  
ki ji ga telo in svet ne moreta dati.*

Olivier Clément

O “začetkih in koncih” brbotanja odnosa med junakoma govori tudi biblična simbolika filma.

Ko gre družina na deželi na svoj prvi sprehod, najde studenec, ki je nekdam žuborel, izsušen. To je prvi namig na odmrtnost odnosa: usahnitev izvira “žive vode”. Ko se vzpenjo do pokopališča, želi Aleks vstopiti v tamkajšnjo cerkvico, a so vrata zaklenjena: junak ne (z)more vstopiti v vero, se približati Veri, ta svet, prostorje drugega in drugosti, mu je nedostopen.

S simboliko najmočnejše prežeta scena pa je vrhunec dogajanja: noč, ko Aleks pokliče mazače, otroci pa preživijo večer in noč pri prijateljih. Kamera se seli iz ene hiše v drugo: medtem ko otroci sestavljajo puzzle, da Vincijevo sliko *Marijino oznanjenje*, ki upodablja angelovo sporočilo Mariji, da bo rodila sina od Boga, v drugi hiši moški opravljajo splav Aleksovega otroka, ki je obenem tudi Božji sin. Ta vzporednica, vzporednica z Marijo, osvetljuje Verino delovanje: tudi Marija Jožefu ni povedala za svoj odnos z Bogom in je spokojno prenašala njegovo ljubosumje. A tu ni šlo za sado-mazohistična izživljanja. Marija tega Jožefu *ni mogla* povedati, saj človek ne more drugemu “pojasniti” Božjega razodetja, ki ga je bil deležen: Bog se

razodeva individualno, vsakemu posebej in na svoj način. Kot se je razodel Abrahamu, ki je prav tako molče vzel svojega edinorojenega sina Izaka in se z njim odpravil na goro, kjer ga je bil pripravljen žrtvovati. Če iz obeh zgodb zradiramo Boga, spomnimo se te misli Kierkegaarda, je Abraham blazen, Vera pa nora. In umetnina Zvjaginceva neverodostojna.

Pred spanjem otroci berejo evangelij, Pavlovo *Pismo Korinčanom* (1 Kor 13): “In ko bi imel dar preroštva in ko bi poznal vse skrivnosti in imel vse spoznanje in ko bi imel vso vero, da bi gore prestavljal, ljubezni pa bi ne imel, nisem nič. In ko bi razdal vse svoje imetje, da bi nahranil lačne, in ko bi izročil svoje telo, da bi zgorel, ljubezni pa bi ne imel, mi nič ne koristi. [...] Za zdaj pa ostanejo vera, upanje, ljubezen, to troje. In največja od teh je ljubezen.”

Če sestavljanje puzzle lahko časovno sopostavimo z opravljanjem splava, branje *Svetega pisma* sovpada z Verino smrtjo, natančneje, z njenim samomorom – zdravnik, družinski kolega, ki ga v agoniji pokličeta Aleks in njegov brat Mark, na postelji ob mrtvi Veri najde prazno stekleničko izjemno močnih uspavalnih tablet, na takšno interpretacijo pa napeljuje tudi retrospektiva, kjer je prikazan še en, zgodnejši poskus samomora.

*Pismo Korinčanom* je avtorski prst, zarit v tekst: je očitek Aleksu, ki mu, kot pove tudi Vera, manjka ljubezni, saj svojo družino ljubi le “kot stvari”. Po drugi strani pa je to morda tudi očitek Veri: Vera namreč v izobilju premore tisto, na kar napotuje njeno ime – vero, a ta, kot pravi apostol Pavel, *je nemočna, če ni ljubezni*.

Pa je Veri res mogoče očitati pomanjkanje ljubezni? Nismo spet podlegli zdravi pameti, ki nam preperečuje razumevanje (nalog) umetnosti? Režiser je namreč v Verina usta položil misel, da “ne želi več rojevati umirajočih”, s čimer jo je, spet, približal Mariji in njenemu *plodnemu devištvu*, ki ni nič drugega kot prekinitev cikla rojevanja za smrt. In to je storil z vso režisersko resnostjo, brez najmanjše ironije ali cinizma, brez spodkopavanja.

Tu gre torej morda bolj za tisto, s čimer smo se soočili pri *Krotkem dekletu*: za usodno spoznanje junakinje, da v “zaporu” odnos (ljubezen) preprosto ni mogoč. Da gre za kraj, kjer vladajo hierarhija, zgrešenost svetov, odtujenost, ki je ni mogoče preseči, še zlasti ne z zgolj človeškimi močmi. In za ponižno privolitev v tisto, kar ji je v življenju namenjeno: “Čim hitreje naredi, kar si si zamislil. Ne morem več čakati,” pravi Aleksu, ki je odločen, da je treba otroka splaviti.

Če je delovanje, še zlasti pa končno dejanje obeh junakinj v vsakdanji, zgolj-človeški perspektivi noro, z globinskega, “fantastičnega” vidika pa *kar najbolj logično*, saj gre za izstop iz mrtvega odnosa, iz zapora, kjer



hierarhija, “zgrešenost” svetov ukinja ljubezen, pa je moški izpev usode v teh dveh delih – vsaj na prvi pogled – nekoliko zagonetnejši.

Junak pri Dostojevskem doživi svojevrstno katarzo, razsvetljenje: povsem nepričakovan razplet do temeljev zamaje njegov “sistem”, zdi se, kot da skozi svoj monolog, skozi “zbiranje misli v točko” na novo sestavlja sebe in na koncu prispe do tistega, iz česar bi moral izhajati – do Kristusovega nauka. A to je lahko spet le teorija, pobožne želje, ki jih bo strl star sistem: junak namreč večkrat omenja Lukerijo, služkinjo, ki mu je že povedala, da bo po pogrebu “gospe” odšla, a je junak odločen, da jo bo pregovoril, da je “za nič na svetu ne bo pustil [oditi]”, kar diši po novem projektu, vnovičnem ustvarjanju moško-ženskega zapora. Konec je v tem smislu odprt; očiščujoč je predvsem zato, ker junaku – ob novo odkritem spoznanju – daje še eno možnost. S tem nekoliko spominja na epilog *Zločina in kazni*, kjer avtor simbolno, z bibličnimi vzporednicami namigne na notranje spreobrnjenje Raskolnikova, ki ga bo ta potrdil z “bodočim velikim dejanjem”.

Razplet v *Izgnanstvu* je nagačen s simboli in prav zaradi tega ne toliko odprt, kolikor je večplasten. Po Verinem pogrebu (spet pomenljive besede Aleksa: “Pokopali bomo V/vero (!).”), ki se ga udeleži le nekaj moških z župnikom na čelu, Aleks vzame pištolo in se odpelje v mesto, k Robertu, za katerega sumi, da je bil Verin ljubimec. Junakovo notranje dogajanje simbolizirajo podobe narave; dež, kamera se iz mesta seli na podeželje, k družinski hiši, kjer se je zgodil zločin, in nato k usahlemu izviru, ki zdaj, ob dežju, oživi: Aleks še pred vstopom v Robertovo stanovanje v avtu najde ovojnico, v njej pa nosečniški test in Verino pismo. Robert pa nato v pogovoru, ki ima obliko filmske retrospektive, dopolni sporočilo – za oba, za Aleksa in gledalca.

Retrospektiva se izteče v epilog, ki je spet nekakšna kopija *Zločina in kazni*: junak se vrača na deželo po svoje otroke, zgodaj zjutraj se pelje proti vzhajajočemu soncu, ki je v krščanski tradiciji simbol Kristusa, in “zbira svoje misli v točko”. A ta točka se na platnu ne izlije v besede, temveč v podobe: na poljih žanjice žanjejo in pojejo, scena je zlato rumena, spet tako kot v romanu Dostojevskega, kjer se, če se spomnite, srečanje Raskolnikova in Sonje dogaja v Sibiriji, na ozadju zlato rumene pokrajine, od koder se širi komaj slišno petje. *Izgnanstvo* naredi tu še korak naprej, film se namreč izteče v glasno cerkveno petje, ki spremlja sezname igralcev in drugih sodelujočih: v *Vélíki kanon* Andreja Kretskega v izvedbi estonskega skladatelja Avra Pärta, v himne o kesanju in spreobrnjenju ter duhovnih solzah, v katerih ves čas kot refren odmeva “usmili se me Bog, usmili se

me”. Aleks se na poti za hip ustavi, izstopi iz avta, sede na tla, na zemljo, in zamišljeno, po izrazu na obrazu sodeč pa katarzično zre v vzhajajoče sonce. Vse to napeljuje k misli, da je – kot studenec ob hiši – oživel, da ga je osvežila “živa voda”, ki bo ozdravila njegovo življenjsko in duhovno utrujenost; še pred tragedijo, ko zakonca sedeta za mizo, da bi se pogovorila, Aleks reče Veri: “V stiski si, Vera.” Na kar mu ona odvrne: “Utrujen si. Ne morem verjeti, da si res tako utrujen.”

## Alkimistično

*Filma “velikega” ne naredi režiser, temveč gledalec. Da bi uvideli nevidno, moramo biti alkimisti. Akt percepcije je čista alkimija.*

Andrej Zvjagincev

Bralec, gledalec mora pri lastnem “zbiranju misli v točko” vzdržati pritisk dobesednosti. Vzdržati mora napor podobe oziroma besede, izostriti oko in vztrajati na ravni “fantastičnosti”. Tudi ko se spomni na videz naključne misli junaka iz *Krotkega dekleta*, ki bi lahko pojasnjevala srž upovedanega in upodobljenega: “Ženske je pogubila njihova neizvirnost.” To misel bralec namreč najlaže in najhitreje razpre horizontalno, v ritmu “tekoče resničnosti”, ter obe umetniški deli interpretira v duhu prevladujočega sodobnega feminizma: kot še eno upodobitev ženske kot žrtve moškega, ki zlorablja svojo pozicijo (ekonomske, politične, fizične itd.) moči. A junakova misel je spet le na glavo obrnjena, njegovemu “sistemu” prilagojena resnica o “začetkih in koncih”. Junak namreč gleda tako, kot gledajo krakovske gledalke – če se tudi mi na hitro zatečemo k apostolu Pavlu – “z ogleдалom, v uganki”. Nekoč, ko bomo v večnosti zrl “iz obličja v obličje”, “kakor smo bili spoznani”, se bo ta misel z glave nujno postavila na noge. In bo, kdo ve, morda slišati takole: “Ženske je odrešila njihova izvornost.”

S tem pa smo se približali nekemu drugemu, drugačnemu feminizmu – tistemu, ki ga poznamo iz ruskih ženskih disidentskih gibanj v času pozne Sovjetske zveze. Misel krščanskega (pravoslavnega) feminizma je, da osvoboditev žensk ne more biti ekonomska, socialna ali politična, temveč najprej in predvsem duhovna. Duhovna osvoboditev enega človeka namreč vpliva, spodbuja, poraja duhovno osvoboditev drugega človeka in okolja nasploh – pri Dostojevskem in Zvjaginceu junak po izstopu ženske iz neodnosa, po njeni duhovni osvoboditvi dobi možnost za lastni prepod –, medtem ko se boj za (pozicijo) moč(i) vedno udejanja *na račun* drugega. Spomnimo se Verinih besed: “To lahko naredimo le skupaj, drug

za drugega, v skupnosti. Vsak zase ne moremo, nima smisla, to je začaran krog.”

“(Ne)izvirnost” ženske v obeh umetninah pomeni odprtost za razode-tje, pogum za reševanje lastne duše, trmasto vztrajanje v življenju vere (tu-di vere v možnost živega odnosa), kar v našem svetu pomeni skorajda isto kot živeti v “izgnanstvu”. Vsaj tako je menil Dostojevski, ki je pravzaprav pisal samo o tem. Tako misli tudi Zvjagincev, ki prave umetnike primerja z Marijo in Abrahamom: tudi njim se, kot tema bibličnima junakoma, razodevajo skrivnosti, “začetki in konci”, ki jih ne smejo, ki jih *ne morejo* “zblebetati” dobesedno, v eni ploskosti, v kodu vsakdanje tekočnosti, pa četudi bi vsakokratna raven množične percepcije to od njih zahtevala. Da bi njihova umetnost resnično zaživela, da bi postala “velika”, pa potrebuje bralca oziroma gledalca alkimista.