



Goran Potočnik Černe

Plavati na gladini

**Pod gladino, film Klemna Dvornika in Barbare Zemljič.
Produkcija RTV Slovenija.
Slovenija, 2016.**

V filmu *Pod gladino* sta svoje moči združila Klemen Dvornik, ki se je podpisal pod režijo, in Barbara Zemljič, ki je enega vidnejših slovenskih krimi romanov *Cimre* Maje Novak korenito predelala v filmski scenarij. A ta stroga ločnica se najverjetneje v samem procesu nastajanja filma ni zarisovala tako zelo strogo in brez prehajanj tako v eno kot v drugo smer, saj sta si cineastična *curricula vitae* in avtorska odtisa Klemna Dvornika in Barbare Zemljič v slovenskem filmu v kar nekaj potezah zelo podobna (če niti ne omenjamo, da sta partnerja tudi onkraj kamer, studiev, montaž in kar je še podobno filmskega in televizijskega). Celotna 'bibliografija' Klemna Dvornika se zapisuje s trimestno številko. A če se omejimo le na nekatera njegova dela in področja delovanja: režija igranih (*Kruha in iger*, *Vojna Zvezdič*) in dokumentarnih filmov (*Veronika in Friderik*), televizijske oddaje in prenosi prireditev (za Radiotelevizijo Slovenija, TV3 Medias, Planet TV), snemanje reklam (za Večer, Krko, Telemach, NKB Maribor, VW Slovenija, Hokejsko zvezo Slovenije) in glasbenih videospotov (za Dan D, Društvo mrtvih pesnikov, Jana Plestenjaka, 6pack Čukurja, Klemna Klemna, Vlada Kreslina). Leta je 2009 ustanovil svojo produkcijsko hišo Filmservis. Na

Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani je zaposlen kot docent na Katedri za televizijsko režijo. Barbara Zemljič je diplomirala iz filozofije na ljubljanski Filozofski fakulteti ter iz filmske in televizijske režije na AGRFT. Kot režiserka se je podpisala pod s strani publike zelo dobro sprejeto komedijo (v bistvu in pod črto pa komično-tragično pripoved) *Panika* (posneto po prav tako uspešni istoimenski knjigi Dese Muck); s tem je postala ena redkih slovenskih režiserk, ki ima v žepu dolgometražni film. Kot režiserko jo zanimajo tudi kratke forme (*Pravica ljubiti*) in dokumentarni filmi (*Planet prihodnosti*, *Miza, ki tudi laže*) ter različne televizijske produkcije (*Bob leta*, *Studio City*, *Osmi dan*, *Sobotno popoldne*, *Državljan Toš*). Kot pove sama, je njena prva velika ljubezen literatura, zato nas to, da se z lahkoto in rada prelevi v scenaristko (tako za svoje projekte kot tudi za filme drugih ustvarjalcev), ne preseneti. Njena druga ljubezen, gledališče, jo je "zagrabila" v gimnazijskih letih. In ko je kot šestnajstletnica odkrila Gledališko in lutkovno šolo (GILŠ) v Ljubljani, se je začelo tedensko migriranje med prestolnico in rojstnim Slovenj Gradcem. Zadnje, a ne najmanj pomembno, še zapis z njene spletne strani: zanimajo jo "ljudje, odnosi, stvari, ki jih pometamo pod preprogo".

Ta življenjski kreda pa je zelo primerna točka za vstop v film *Pod gladino*. *Pod gladino* je najbolj enostavno povedano natančno to: pripoved o ljudeh, njihovih odnosih in stvareh, ki nastajajo kot nekakšni stranski produkti teh odnosov. Preplet ljudi, odnosov in stvari se spleta nekje spodaj, *pod gladino*, kot nedvoumno namiguje naslov. Kaj točno je ta gladina oziroma o gladini česa sploh govorimo, pa bo predmet razmišljanj v tem zapisu. Preden popolnoma preidemo k temu, se zdi smiselno poudariti še to, da je žanr (v filmu še bistveno bolj kot v literaturi) zelo priročen material za razmišljanje, ki po bolj ali manj filozofskih odvodih poskuša doreči in postaviti interpretativni okvir in določiti kontekst interpretacije določenega umetniškega dela. Če se ob znanstvenofantastični zgodbi postavlja vprašanje o (ontološkem) statusu realnosti (in s tem tudi realnega), je nekje v jedru kriminalke tako ali drugače usidrano vprašanje o statusu resnice (in s tem tudi njenega nujnega in notranjega antipoda – laži). V kolikor avtor (ali avtorji) kriminalke nima(jo) jasno opredeljenega razumevanja resnice, logike delovanja mehanizmov resnice in dialektičnega sprijema resnice in neresnice (laži), potem filmski izdelek preprosto ne more piti vode. Vsaj ne v smislu kompleksne, v temelje bivanjskega sveta (stvarnosti, okolja) posegajoče zgodbe. (Zgolj enoplastna nizanja bolj ali manj akcijskih kadrov nas na tem mestu ne zanimajo.)

Pod gladino je po svoji osnovni formi kriminalka. Na začetku imamo umor (celo dva), potem pa osumljence, dokaze, zavajajoče dokaze, zablode in stranpoti preiskovalcev, vrsto motivov za umor, čustvene medosebne odnose, like z obilico 'prtljage' itd., na koncu pa ravno pravo mešanico katarze in zagonetnosti. Posamični kosci se zložijo v smiselno celoto, pri čemer ostane še dovolj nedorečenega prostora, da si lahko zamišljamo tudi drugačne scenarije izteka osnovnega zapleta. Ob tej 'vrhnji' zgodbi pa se izrisuje in razrešuje še marsikaj. Dobro je, da se druga zgodba – *Bildungsroman*, razvojni roman glavne protagonistke, odvetnice Rebeke (Nika Rozman) – prvi ne vsiljuje, pač pa iz nje izrašča in se vanjo spet vrašča. Tako kot Rebekina zgodba potrebuje ogrodje zgodbe dveh umorov, da lahko pride do besede, tako zgodba dveh umorov potrebuje Rebekino zgodbo, da njenemu ogrodju da kri, kite in meso.

Resnica je nekaj, do česar se odvetnica Rebeka poskuša dokopati na vsak način. A da bi prišla do dna primera uboja Valterja Tomšiča (Vladimir Vlaškalič), pri čemer zastopa glavno osumljenko, njegovo partnerico Jano (Nina Ivanišin), mora odstraniti več ovir in predreti več open, da bi lahko pogledala *pod gladino* primera in da bi tam tudi kaj 'zares' videla. A zdi se, da tam spodaj, *pod* dokazi, izjavami prič in drugim dokaznim gradivom zaznava le zabrisane obrise "ljudi, odnosov, stvari". (Tako kot kriminalisti, ki iz vode, iz *pod gladine* močvirja potegnejo truplo Janeza Poliča (Kristijan Guček). Ki poleg tega, da je truplo mrtvo in da je mrtvo že kar nekaj časa, ne znajo razbrati kaj prida več.) Teža Rebekine zagate pa ni le v tem, da ničesar ne vidi, da so dokazi nepopolni, izjave zavajajoče in da med njimi zijajo krpaste sivine nejasnosti. In tudi ne v tem, da je Poliča iz vode potegnil Rebekin brat, kriminalist Beno (Matej Puc), ki preiskuje tudi Valterjev umor in očitno goji simpatije do glavne osumljenke Jane. Pa tudi ne v tem, da vedno več indicev kaže na to, da sta umora Poliča in Valterja tesno prepletena. Vse to so težave, ki Rebeki bolj ali manj otežujejo odvetniško delo, a so konec koncev bolj kot ne le proceduralne narave in se jih po tej poti tudi da rešiti.

Rebekina zaresna zagata se začne spletati (in zapletati) takrat, ko mora pogledati sami sebi v oči, bolj natančno, *pod gladino* svojih oči, ko mora prerezati tiste opne, ki po eni strani ščitijo njeno krhko in ranjeno dušo (njena mama in oče sta umrla v avtomobilski nesreči, ko je ona vozila avto), po drugi pa pred svetom zelo dobro skrivajo njeno mračno in samouničevalno pulzijo (nažiranje z džankfutrom, bruhanje, pitje single malt viskija in mačkasto jutranje prebujanje pred prižganim televizorjem). Umor Valterja in Poliča to, kar je prej le pritajeno stopicljalo sem in tja, požene v dir. Je

‘triger’, ki sproži Rebekine introspekcijske potope *pod gladino* svoje za socialne namene skonstruirane jazinje (nekoliko vzvišene in hladne, racionalne in deloholične, socialno zadržane in samske). Še več, zdi se, da si kot zagovornica osumljenke Jane ne bo uspela priti na čisto s primerom, če ne bo istočasno na čisto prišla tudi sama s sabo.

Njena zagata je kompleksna, tako kot je dinamično tudi njeno (notranje) življenje. Zagato najlažje ponazorimo s kito, prepletom z različno močjo žarečih niti. Prva nit je kar Jana sama oziroma Rebečin odnos do Jane. Jana je namreč njena najboljša prijateljica iz otroštva (jasno, da je brat zaljubljen v najboljšo prijateljico svoje sestre). Rebeka ima na hladilnik pritrjeno Janino fotografijo z dopisanimi besedami: *Prava prijateljica pazi name, kadar pozabim nase!* Jana je sicer pravo nasprotje Rebeke. Sta kot dan in noč. Človek se mora vprašati, kaj hudiča ju družijo? Jana je impulzivna, nepredvidljiva, kapriciozna, princesa, ki potrebuje nenehno pozornost (zato tudi počne neumnosti, ki jo pozneje tepejo po glavi), vendar je vsem napakam navkljub (ali pa prav zaradi njih) veliko bolj človeška, bolj živa, bolj toplokrvna od Rebeke. Mogoče ju medsebojno privlači prav to nasprotje, da vsaka s svoje strani pazi na drugo.

Po nesreči se je Rebeka od Jane odtujila (tako kot tudi od preostalega sveta, razen od brata Bena). Na Janini rojstnodnevni zabavi sta prijateljski le še zaradi preteklih dni. Ne da bi se sovražili ali kaj podobnega, le njuni objemi, pogovori in komunikacija nasploh so oglati in prisiljeni. Govorita in gledata druga mimo druge. To njuno nerazmerje doseže vrhunec, ko jo Jana odpelje domov, Rebeka od tragične (in travmatične) nesreče namreč ne vozi avta. Jana se hoče malo pošaliti: “Ej, šok terapija, pa to!” pa stopi na gas, zapelje na nasprotni pas in se v krožišče zapelje v nasprotni smeri. Rebeka doživi napad panike in skorajda izskoči iz vozečega vozila. Besede s fotografije, pritrjene na Rebečin hladilnik, so le še besede, še huje, kot da bi nikoli ne bile zapisane.

V nekoč prijateljskem razmerju hlad, ki se je naselil v odnos, pridobi še nekaj minus stopinj, ko Rebeka postane Janina odvetnica (po službeni dolžnosti). Rebeka odvetnica dvomi o izjavah in trditvah Jane osumljenke o dogodkih, povezanih z Valterjevimi umorom. Janino pričevanje je, roko na srce, dokaj majavo, neuskklajeno, dodatno zamajano z izpuščenimi in ‘pozabljenimi’ detajli itd. Rebeka odvetnica ne verjame, da Jana osumljenka govori resnico, ker Rebeka prijateljica ne verjame (ne zaupa), da resnico govori Jana prijateljica.

Tu se začne v kito Rebekine zagate vpletati naslednja nit. Njeno idealistično razumevanje prava ter nesposobnost ali nepripravljenost ločevanja

med Rebeko odvetnico in Rebeko prijateljico. Rebeka kot odvetnica verjame v ideale, načela in moralno odvetniško držo, ki ne stavi na preračunljive poteze. Verjame, da je pravo sistem, ki zagotavlja, omogoča in po potrebi korigira izvajanje pravice na osnovi pravnih načel in izkazane resnice (ali pač neresnice). Zato jo samega sebe polni in vsega ostalega naveličani kolega iz odvetniške pisarne, Mavricij (Gašper Tič), brez premisleka vidi kot naivno in romantično. A kakor koli cinično (a zelo realistično) že zveni njegovo stališče: "Ja lej jo, zakon je stvar interpretacije, ne pa pravice in resnice," ima v osnovi vendarle prav. Rebeka se bo morala odločiti in doreči najmanj dve stojišči: prvo, da je za Rebeko odvetnico pomembna le Jana osumljenka (in ne Jana prijateljica), za katero je možno, da je zagrešila umor, kot je zagrešila marsikaj drugega, lahko pa ga tudi ni; drugo pa, da bo ne glede na resnično ozadje Janine vpletenosti v Valterjev, pa tudi Poličev umor, morala za njeno obrambo uporabiti najprimernejše pravno sredstvo (recimo, upravičen dvom). (Pol)dokazi, ki bodo kazali v smer Janine krivde, so stvar tožilstva, in ne Rebeke odvetnice. A da bi bilo to dvoje mogoče, se bo morala najprej odločiti, ali Jani prijateljici kot Rebeka prijateljica verjame, zaupa (kljub vsem neskladjem, zamolkom, neprepričljivim izjavam) ali ne (kot ji racionalno svetuje kolega Mavricij). Šele potem bo mogoč 'zdrav' odnos Rebeka odvetnica – Jana osumljenka. Rebeko namreč njena neodločenost, njeno nezaupanje držita na mestu, od koder se ne more premakniti v nobeno smer.

S tem pa smo zatipali že tretjo nit v kito spleteno Rebekine zagate. Najbolj notranjo, najbolj žarečo nit, tisto, ki se vije ob sami osi zagate in to zagato v osnovi tudi generira. Rebekino nezaupanje do sveta, njen odmik od in iz sveta sta le zrcalni podaljšek nezaupanja in dvoma v samo sebe ter se napajata v občutku krivde. Je res naredila vse, kar je bilo v njeni moči, da ne bi prišlo do usodne avtomobilske nesreče? Ali tovornjak, ki je zapeljal v bok njihovega avtomobila, res ni bil točno tisti trenutek tam zaradi nečesa, kar je ona spregledala, zamudila ali ne videla? Njena ujetost v krivdo črpa intenzivnost iz naslednjega protislovja. Rebekin splošni pogled na svet (*nad gladino*) je, da dokazi skozi pravne kanale vedno vodijo (morajo pripeljati) k pravici (resnici). *Pod gladino* sveta, v sami sebi, pa je 'njen' red reči popolnoma nasproten redu svetnih reči in redu, kateremu Rebeka sledi v javnem življenju. *Pod gladino* dokazi in pravni kanali ne štejejo. Čeprav vse govori v prid temu, da ni kriva, da ni zakrivila nesreče in s tem smrti staršev, se sama počuti še toliko bolj krivo. Dvom vase, za katerega ni treba, da je upravičen, jo preprosto drži vklenjeno na mestu, pa četudi je rahel kot pajčevina. Od tod se ne more premakniti v nobeno smer. Kajti

kriva je, in to preprosto zato, ker je preživela, njena starša pa ne. Znak, simptom te ujetosti in nezmožnosti premakniti se, je njen odpor in strah do vožnje z avtomobilom. Rebeka se za volan preprosto ne usede več. Ko to stori, dobi napad panike. Seveda gre na neki način za iz travme izvirajoči strah. A nekje ob tem strahu je še nekaj drugega, mora biti še nekaj drugega. Nekaj, kar v osnovi ne izvira iz preživitvenega sklopa duševne dinamike (kar v osnovi velja za vsak strah), ampak nekaj, kar energijo za vztrajanje vleče iz bolj (samo)destruktivnih duševnih vzvodov (in česar simptoma sta bulimija in alkoholizem). To, da Rebeka ne vozi več avta, jo na neki način ohranja v območju negibnosti, v primežu krivde, ji na perverzen način zagotavlja varnost: da gre vsak dan v službo in preveč dela, da goji socialne stike le z bratom, ker so ji vsi ostali stiki preprosto preveč in odveč, da se zvečer nažira in zapija ter tako del krivde izbruha v labor, da se vsako jutro resetira s plavanjem v bazenu. In tako vsak dan začne, kot da je prvi, a po nekako vnaprej predvidenih tirnicah. (Kakor koli nenavadno se to sliši, patologija je vedno topel dom.) Plavanje je v tem procesu 'varanja' samega sebe, da se še vztraja naprej, bistven moment. Plavanje je edini način, ko Rebeka prek podob pride v stik z Rebeko-ki-sem-kriva. Nadane si očala in plavalno kapo, zaplava kravl in dobesedno zgine *pod gladino* vode (četudi le za nekaj centimetrov). Ter tako naredi dnevni obračun. Za Rebeko se dan ne konča, ko zaspi pred televizorjem, konča se, ko stopi na rob bazena in se požene vanj. Ko je Rebeka pod gladino (gledalci in gledalke jo opazujejo z dna bazena), je tudi *pod gladino* (gledalke in gledalci vidimo podobe, ki se Rebeki vsako jutro znova zavrtijo pred očmi: podobe trenutkov tik pred in med samim trkom. In zdi se, da je Rebeka te neposredne podobe *podgladinja*, te z ničimer prekrite ali zakodirane podobe, podobe v surovem (črno-belem) formatu, sposobna gledati, procesirati le, ko je dejansko pod gladino. Rebekin dan se tako začne z izstopom iz bazena na eni strani in se konča s skokom v bazen na drugi strani kopališke dvorane.

Rebekino dialektiko zagate se da interpretativno zajeti skozi trojico: imaginarno (logika podob), simbolno (logika znakov), realno (logika tistega, česar znakovni sistemi ne morejo zajeti). (Tokrat bomo poskusili znamenito trojico razumeti v optimistični, in ne običajno realistično-pesimistični maniri. Vendarle ima film *Pod gladino* nekako srečen konec.) Nosilec imaginarne faze Rebekine zagate, če tako rečemo, je bazen oziroma *podgladinje*, ki ga razpira bazen. Tu se Rebekina zagata zapisuje skozi negovoreče podobe in prizore. Tu se Rebeka prepozna kot Rebeka: jaz = jaz, Rebeka-ki-sem-kriva = Rebeka-ki-sem-kriva. In to brez preostanka, kot podoba v zrcalu (zrcaljenje podob je edina možna formula resnice).

Resnica, po kateri tako hlepi Rebeka, je mogoča le tu, na nivoju podob, četudi skrajno travmatičnih spominskih podob avtomobilske nesreče. Za resnico namreč sama travma ne igra nobene vloge, resnica niti ne premore niti ne potrebuje filtra, ki bi travmatično ločil, izločil od netravmatičnega. Še več, travma je resnica. V tem smislu je misliti pravo (podsistem širšega družbenega sistema – umreženja raznovrstnih in bolj ali manj kompleksnih znakov in znakovnih sistemov) kot mehanizem, stroj zagotavljanja resnice (pravice) absurd.

Da bi Rebekina zagata prešla v drugo, simbolno fazo, je potreben zlom. In ta zlom Rebeka stori prav tam, kjer jo najbolj boli: v simptomu – v avtu. In to na način, ki preseneti. Da bi Rebeka izstopila iz 'varnega' kroženja generiranja in iz bruhanja krivde, mora to kroženje vreči iz zgloba. In to lahko stori le z nečim, kar nikakor ni del njene v logiko krivde ujete vsakodnevne 'rutine' (garanje, nažiranje, bruhanje, plavanje, garanje). In to je vožnja avta. A stvar ni tako preprosta, kot se sliši. Ko se prvič sama usede za volan, zmrzne, še preden da kontakt. Ko se naslednjič končno sama poda na cesto, jo ves čas grabi panika. Ob tem jo gledalke in gledalci spremljamo iz ptičje perspektive, kar, podobno kot ribja perspektiva v bazenu, priča o tem, da se nahajamo *pod gladino*, da smo priče temu, kako se v Rebeki trga zrcaljena identiteta jaz = jaz. Kljub temu da ji uspe prispeti na cilj (na kmetijo, kjer živi Janina mama Marjana), se na poti nazaj zlomi. To, da vozi svoj avto, ni dovolj za prelom identitete Rebeka-ki-sem-kriva = Rebeka-ki-sem-kriva, identitete, ki jo drži v konstantnem gravitiranju v območju imaginarnega in ji ne dovoli izstopiti iz razmerja nezaupanja do sebe in dvoma v sebe. Zato Rebeka potrebuje radikalen korak izkazovanja zaupanja. Ampak ne v zaprtem, vodotesnem razmerju identitete s samo sabo, ampak v polju simbolnega. Tam, kjer je najbolj potegnjena sama vase, v javnem življenju. Ko ne zdrži več za volanom, na pomoč pokliče sodelavca Mavricija. Ne brata Bena, ne Jane, ne svojega strica, lastnika odvetniške firme, kjer je zaposlena, ne kogar koli drugega. Izbere nekoga, ki mu v osnovi najmanj zaupa, saj ji je najmanj podoben, ji ni naklonjen (kot se zdi), je ne ceni in mu je skrajno odveč, da ji mora v primeru umora Valterja in Poliča priskočiti na pomoč. A po drugi strani je prav to, da ji je zoprni in najmanj blizu, najvarnejši izhod v sili. Zadnji žebelj v imaginarno identitetno razmerje zabije, ko se sredi noči z Mavricijem odpravita na Poličevo kmetijo, da bi tam še enkrat pregledala mesto zločina. Rebeka sedi na voznikovem sedežu in (živčno) pelje Mavricijevega novega Bentleyja. In Mavricij ji reče: "Dej sprost se, za ljudi je narjen ... Ne morš zmeri vse

kontrolirat, mal morš tud zaupat, a ne.” In Rebeka očitno zaupa bentleyju in zaupa Mavriciju, sicer vožnje ne bi speljala do konca. In ko Rebeka zaupa nekomu, kot je Mavricij, ali ko nekdo, kot je Mavricij, zaupa njej (da vozi njegovega novega bentleyja), njena zagata že prehaja v simbolno fazo. In tako se počasi začno urejati ne več podobe (identitetno razmerje zrcalnih podob je nalomljeno), ampak znaki (ki so transformacije podob v sistem, ki nima pozitivnih, identitetnih razsežnosti, ampak gre za relacije med znaki – ne gre več za resnico, ampak za interpretacijo znakovnih razmerij, kot bi pripomnil Mavricij). In pravo je med družbenimi (pod)sistemi znakovni sistem *par excellence*. Zato Rebeka na sodišču (in v razmerju Rebeka odvetnica – Jana osumljenka) lahko naredi korak naprej in reši Jano. Upravičen dvom: glede na številne dokaze se ne da z gotovostjo trditi, da bi lahko le Jana ubila Valterja. Res je, da je Valter varal Jano, res je, da je na rojstnodnevni zabavi nanj kričala, da ga bo ubila, res je, da sta se z Valterjem sprla in da sta se zapletla v fizični obračun, res je, da Jana nima alibija, kje je bila v času Valterjeve smrti, res je, da Marjana trdi, da ji je Jana vse to podtaknila ... A na drugi strani nočna kamera v objektiv ujame Marjani podobno žensko, ki vstopa v stavbo, kjer stanuje Valter, za Valterjevimi nohti so našli Marjanino DNK, Marjana, Valter in Polič so prirejali nelegalne pasje boje in zelo možno je, da je šlo kaj po zlu ... Skratka, pravo ni medij resnice (pravice), pravo je sistem znakov in pomembno je, kako jih beremo, kako razumemo relacije med njimi, kako znamo ubesediti, interpretirati prazen prostor med njimi.

A tu se Rebekina zagata še ne izčrpa v polni meri. Da bi v bazenu lahko zaplavala tudi na gladini, hrbtno, mora zagata, ko je prešla premene podob in znakov, stopiti še v fazo realnega. Stopiti mora onkraj sistema znakov, onkraj logičnih razmerij med znaki (ki jih lahko interpretiramo). Rebeka ob nočnem obisku na Poličevi kmetiji najde Janino zapestnico in odtrgane cvetove vrtnice. Marjana, Janina mama, pa ji je med drugim povedala, da je bila Jana izredno ljubosumen otrok in da je postrigla vse cvetove vrtnic, ki jih je vzgojil Janez Polič, ko je še živel pri njiju (Marjana in Polič sta bila par). V prvih kadrih filma *Pod gladino* gledalci in gledalke opazujemo, kako Jana nekaj prinese Poliču. Njeno vožnjo z avtom spremljamo iz ptičje perspektive. Torej jo opazujemo *pod gladino*. Kar pomeni, da je bila Jana tu nevarno blizu svojemu travmatskemu jedru, svoji resnici. Pozneje izvemo, da je prinesla denar (Marjana je “imela čez” pse in prostor, Valter je pobiral stave, Polič je vabil ljudi, Jana pa je bila nekakšen kurir). Po Marjaninih besedah naj Jana ne bi vedela, da gre k Poliču, in tudi njen presenečeni

obraz, ko ji vrata odpre Polič, temu pritrjuje. (Pustimo ob strani vprašanje, zakaj hudiča je Marjana k Poliču poslala prav hčerko, ki jo je Polič, ko je še živel pri njiju, spolno zlorabljal.)

In ko Rebeka na Poličevi kmetiji najde, kar najde, ji preostane le še to, da sešteje dva plus dva. A Jane ne prijavi policiji. Jana umora Poliča ne prizna. Rebekino vprašanje "Samo to me zanima, kako si to storila?" ostane brez odgovora. Rebeka si lahko v mislih odgovori le sama. A Rebeka je v tem trenutku že onkraj resnice. In je tudi onkraj zakona kot načina, s katerim se urejajo tovrstne družbene relacije, kot je, recimo, umor. Rebeka mora tu premagati drug zakon, notranji moralni zakon (kategorični imperativ), ki nas zavezuje, da ne glede na vse vedno sledimo resnici. Na tem mestu nam za ponazoritev zelo prav pride anekdotična dilema Immanuela Kanta (čeprav ni povsem gotovo, da bi jo kdaj izrekel): Doma skrivate prijatelja, ki ga išče plačani morilec. Plačani morilec pozvoni na vrata in vas vpraša, ali je prijatelj pri vas. Če bi sledili svojemu notranjemu, moralnemu zakonu, ki velja brezpogojno, saj je zakon, ki ste ga kot normo z aktom svobodne volje ponotranjili kot svoj zakon, bi morali množičnemu morilcu preprosto povedati resnico. V kolikor se mu zlažete (pa čeprav gre za vašega prijatelja in čeprav gre za plačanega morilca), ne delujete v skladu s svojim moralnim ustrojem. In Rebeka stori prav to. Državi (mreži znakovnih sistemov) ne pove, da se Jana skriva pri njej (kar pomeni, da ima Rebeka v rokah dokaze, ki bi Jano spravili za zapahe). Še več, Jani zapestnico in odtrgane cvetove vrtnic preprosto vrne. "On si je zasluž, ti si pa nisi." S tem Rebeka ne stopi samo onkraj vsakega razmerja resnice in laži, ampak tudi onkraj vsake morale. Šele nemorala je lahko morala. Saj na ta način odpusti Jani. In ko odpusti Jani, odpusti tudi sami sebi.

Za zaključek se vrnimo še k fotografiji na Rebekinem hladilniku. Ko pod vse skupaj potegnemo črto, je Jana (sicer nehote) vendarle pomagala prijateljici Rebeki, ko je ta pozabila sama nase. S tem, ko je reševala in rešila Janino zagato, je Rebeka razrešila svojo. Oziroma, da bi lahko rešila Janino zagato, je morala najprej rešiti svojo. In ko zažge še zadnje preostanke imaginarne identitete, časopisne izrezke o tragični nesreči, lahko naslednje jutro končno zaplava hrbtno, *na gladini*.