

NI JE VEČ? JA, PA JE.

O varljivih videzih v
filmih Davida Fincherja

Dušan Rebolj

DUŠAN REBOLJ



Ni je več

Davida Fincherja je k zgodbi o lovu na serijskega morilca Zodiaka pritegnilo to, »da je dve leti po Poletju ljubezni nekdo, ki je bil podoben poštarju, streljal mladino, da bi ji izmaknil seksualne želje. Ljudje so zaradi tega nehali hoditi ven.«

Nezanesljivi dopisniki

John Carroll Lynch je v *Zodiaku* (Zodiac, 2007) posodil domnevnemu storilcu Arthurju Leighu Allenu svoj masivni obris, katerega neizprosno gibanje spominja na nihanje težke mehanizacije. Sopostavitev tega obrisa ter vitkih, toplih, radoživih teles pomorjenih oziroma ranjenih mladincev de-

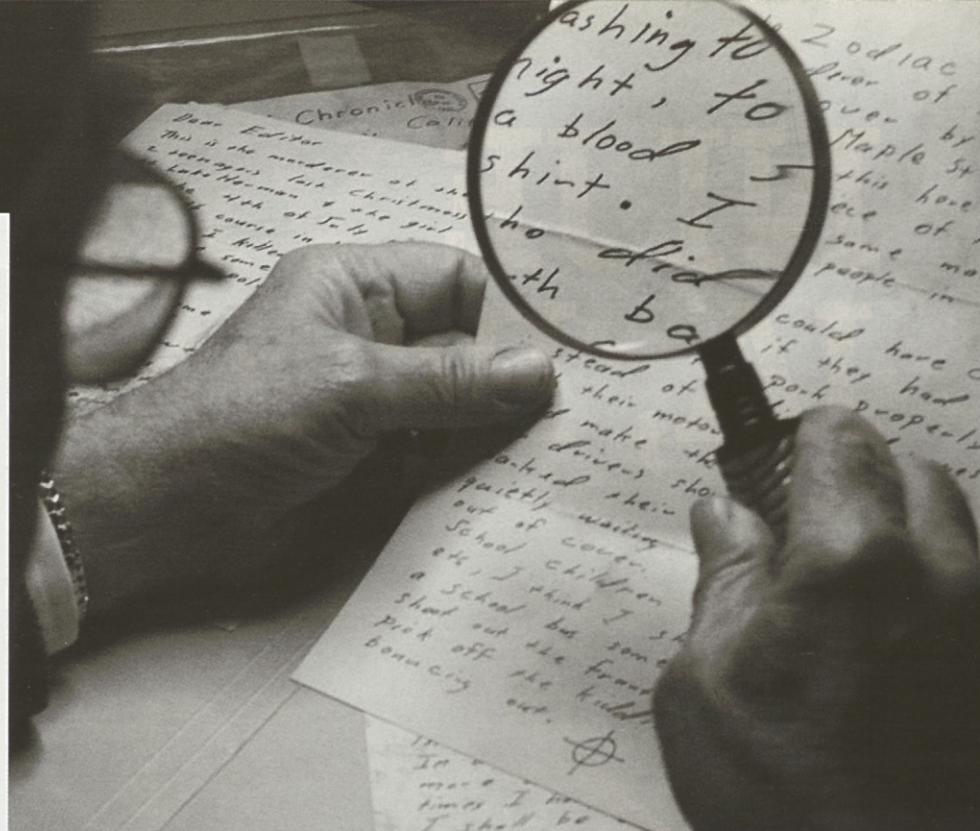
jansko lahko ponazarja spopad dveh svetov, dveh nizov identitet. Na eni strani spolno osvobojenega podmladka kalifornijskega srednjega razreda s konca 60. let, na drugi pa toge, zatiralske konservativnosti, ki se še zdaleč ni sprijaznila s svojim začasnim porazom. Morilec torej nastopa kot poosebljenje neosebnega. Globoko zakoreni-

njenih vzgibov, navad in vrednot. Vtis je toliko močnejši, ker je Allen v filmu navzoč na zelo specifičen način. Srečamo ga v nekaj skopo odmerjenih trenutkih, in kolikor se to posreči zasliševalcem, dobimo vanj skromen vpogled. Toda onkraj domnev, prevzetih od glavnih protagonistov, ostane zgolj objekt preiskave, skrivnost in nerazložen.

Kar pa ne pomeni, da je neizražen. O tistih Allenovih vzgibih, ki bi jih utegnil spoznati telepat ali morda psihiater, izvemo malo. Toliko vidnejša pa je podoba, ki jo Allen slika s pismi, poslanimi časopisu *San Francisco Chronicle*. Najprej s tem, da so pisma šifrirana in zato njihovo razumevanje terja več dela, potem pa še z njihovo groteskno zafrkljivo vsebino se Allen, četudi kot neljub tujek, vceplja v skupnost in se do nje opredeljuje. Ustvarja nekakšen videz oziroma socialno identiteto, na podlagi katere so potem možne ugotovitve, kakršna je ta, da je moč Zodiakov morilski niz gledati kot naskok konservativnosti na hipijevsko razbrzdano seksualnost. S tem, da je Allen glede svojih dejanskih vzgibov popolnoma molčeč, glede svojih dejanj pa tako glasen, se posploši in se izroči spekulativnim, prispodobnim izpeljavam.

Dopisno vzpostavljane identitete ni v Fincherjevih filmih nič neobičajnega. Njegovo najaktualnejšo različico, ustvarjanje javnih podob v socialnih medijih, je temeljito obdelal v *Socialnem omrežju* (*The Social Network*, 2010), sicer pa so v sorodni motiviki zasidrana tudi njegova druga dela. Preden se v *Se7em* (*Se7en*, 1995) John Doe izroči detektivoma Somersetu in Millsu, jima na prizoriščih svojih morilskih instalacij natrosi kup pisnih namigov o njihovem smotru. Ne le da so pisni sami namigi. Somerset in Millsa napotujejo v branje klasičnega leposlovja, torej (do)pisnih virov. In ko s pomočjo zveznega programa za spremljanje bralnih navad odkrijeta Doejevo stanovanje, najdeta v njem police in police dnevnikov, nabito polnih izlivov gneva nad sprijenostjo človeštva. Vse do osebnega nastopa v zadnji tretjini filma se Doe v dogajanje dobesedno vpiše. Zapisi, ki vodijo Somerset in Millsa, so učno gradivo za njegov projekt moralne prevzgoje. V imenu svojega nauka, splošnosti svojih resnic, se skuša čimbolj razosebiti – z drgnjenjem prstnih blazinic si je uničil prstne odtise, nekako se je izbrisal iz večine administrativnih registrov ter si nadel ime, ki v angleščini pomeni N. N. – ter zreducirati svoje sebstvo zgolj na podobo, na videz učitelja. In to v znatni meri stori pisno, tako kot se skuša v svet postaviti morilec v *Zodiaku*.

Dnevniku podobno besedilo gradi tudi dramske like v *Klubu golih pesti* (*Fight Club*,



1999) in tudi v tem filmu je njegov namen vzpostaviti nek bolj ali manj varljiv videz.¹ Toda zornemu kotu nezanesljivega pripovedovalca je tokrat potrjena vsa pripoved, njen nenadejani cilj pa je ravno odprava te nezanesljivosti. Skratka, marsikateri Fincherjev lik se zapakira v (samo)podobo, s katero nekako napade občestvo ali občinstvo in ga prisili v merjenje moralnih moči. Videli smo tudi, da se to naslavljanje občinstva pogosto kaže kot izpovedni nagovor in da nas govorniki večkrat hote ali nehoti zavajajo. Vse te poteze najdemo tudi v Fincherjevem najnovejšem filmu *Ni je več* (*Gone Girl*, 2014).

Flynn po Fincherju in obratno

Gillian Flynn, ki je v scenarij *Ni je več* predelala svojo knjižno uspešnico, se je rodila leta 1971. Starostno se torej docela prilega v generacijo piscev, ki jim pripovednega čuta v prvi vrsti niso več krojile knjige, temveč televizija in filmi. Poleg tega je njen oče predaval o filmu, sama pa je za revijo *Entertainment Weekly* pisala o filmih in televizijskih oddajah.² Zato ni presenetljivo, da

je napisala roman, v katerem like v veliki meri navdihujejo prav filmi, med drugimi tudi Fincherjevi.

Najglasneje se roman *Ni je več* in Nick Dunn, eden od dveh nezanesljivih pripovedovalcev, skličeta na Fincherjev opus, ko policist Gilpin pokaže Nicku skrinjico, v katero je Amy skrila pisemce s prvim namigom do »darila« za obletnico poroke. »Odprsem jo tako plašno, kot da bi bila lahko v njej kakšna glava,«³ pravi Nick. In to le nekaj odstavkov zatem, ko finančno krizo, ki ju je z Amy pregnala iz New Yorka v njegovo rodno mesto Carthage, primerja z lastnim čustvenim bankrotom. Vzrok le-tega vidi v svoji in družbeni prenasičenosti s filmskim in televizijskim podobjem: »Ne spomnim se, da ne bi česarkoli, kar sem videl na lastne oči, nemudoma povezal s kakšnim filmom ali televizijsko oddajo. [...] Videl sem že dobesedno vse, in najhujše, tisto, zaradi česar bi si najraje odstrelil možgane, je, da je vsakič boljša posredovana izkušnja. Podoba je ostrejša, razgled jasnejši, snemalni kot in zvočna podlaga pa z mojimi čustvi upravljata tako, kakor realnost

1 Varljiv, kolikor se ne strinjamo, da podoba, ki jo slika avtor besedila (v *Zodiaku* Allen, v *Se7em* Doe, v *Klubu golih pesti* pa lik, ki ga igra Edward Norton), sovpada z realnostjo.

2 Revija jo je leta 2008 v imenu krčenja stroškov odpustila. Podobna usoda v *Ni je več* doleti Nicka in Amy. Avtobiografski

element je tudi Nickovo poreklo, saj je tako kot Gillian Flynn iz Missourija.

3 Ker med pisanjem članka nisem imel na voljo slovenskega prevoda romana, prosto prevajam navedke iz izdaje za Kindle: Gillian Flynn, *Gone Girl*, London: Weidenfeld & Nicolson, 2012. Navedeni odlomek se nahaja na lokaciji 1264.



vestitorja oddaja za znižane cene. Kolikor so te neme stavbe nagrobniki, spomeniki minule dobe vsaj navidezne blaginje, je naselje pokopališče, kamor prideta Nick in Amy zagrebst svojo na smrt bolno zvezo.

Še nekoliko tesneje je roman *Ni je več* povezan s *Klubom golih pesti*, bodisi s Fincherjevim filmom bodisi z romanom Chucka Palahniuka. *Klub golih pesti* je namreč poleg vsega drugega (ali morebiti pred vsem drugim) pripoved o človeku, ki se na vse kriplje, celo s samopohabo, trudi, da bi se otrešel navezanosti na raznorazne produkte – oziroma, kot pravi, »ikejskega gnezdne-ga nagona« – in pa tega, da je produkt *on sam*. Fincher je junakovo ozadje razložil takole: »Narejeni smo za lov, [živimo] pa v družbi nakupovanja. Ni več ničesar takega, kar bi bilo treba ubiti, s čimer bi se bilo treba spopasti, kar bi bilo treba premagati, kar bi bilo treba raziskati. V tej družbeni skopljeno-sti je ustvarjen [glavni junak].«⁶ A ker ni niti teza o narejenosti oziroma dizajniranosti človeka za karkoli nič drugega kot človeški psihično-družbeni konstrukt, je maličenje v klubih golih pesti namenjeno le privzgoji drugačne samopodobe, recimo iluzije o neki drugačni, usodnejši svobodi, kot je svoboda kupoprodajne izbire.

Pri obravnavi različnih samopodob ter prehajanja med njimi je knjiga *Ni je več* morda še bolj fincherjevska od istoimenskega Fincherjevega filma. Roman velja za tako močno izjavo o sodobnih razmerjih, ker je zlasti v poglavjih, ki jih pripoveduje Amy, močno deklarativen, skoraj programski. Toda ker je morala Gillian Flynn v sodelovanju s Fincherjem gradivo zgostiti v filmski scenarij, je odpadel dobršen del odlomkov, v katerih se Amy vročično, toda izredno ostroumno opredeljuje do odnosov med ženskami in moškimi ter splošneje do staleža žensk v sodobni zahodni kulturi.

Podobno funkcijo opravlja v *Klubu golih pesti* notranji monolog protagonista, le da v okvirih sodobne zahodne kulture osmišlja stalež moških. Preden je k projektu pristopil Fincher, je Jim Uhl po navodilih studia Fox napisal različico scenarija brez protagonisto-ve naracije. Fincherju se je to zdelo povsem

nesprejemljivo, ker dogajanju šele notranji monolog vcepi »nekašno vsebino, nekakšen humor. Brez naracije je zgodba zgolj žalostna in patetična.«⁷

Naracije je v filmu *Ni je več* ravno prav, da do neke mere spoznamo oba prevzetna in varljiva (oziroma lažniva) zorna kota ter da film ni videti kot radijska igra z grafično opremo. A še vedno gre za triler, občutljiv na mehaniko stopnjevanja napetosti in gledalčeve radovednosti. Zato je morala pripoved med prevajanjem v filmski scenarij izgubiti marsikaj, kar jo v knjigi tako zelo navezuje na Fincherjev doslejšnji opus.

Od kul punce do izginulega dekleta

Ker Amy pojasni glavne vzroke svojega ravnanja v razmisleku o »kul puncu«, je morala ta izpoved vsaj poenostavljena in okrajšana preživeti v scenariju. Tako izvemo ravno dovolj podatkov za odpravo najhujše zmede. Vsem kul puncam je skupno, da so seksi, da jim je všeč vse, kar je všeč njihovim partnerjem, ter da slednjim nikoli ne težijo. »Kul punca se na svojega moškega nikoli ne razjezi. Se le razočarano in ljubeče nasmehe, potem pa mu nastavi usta, da jo pofuka vanje.« Amy je bila pred Nickom sprva pripravljena igrati kul punco. Vloga ji je do neke mere ustre-

ne more več.«⁴ Izkušnjo bojazni ob odpiranju skrinjice oziroma škatle, v kateri bi utegnili biti glava, je v filmsko izročilo seveda najbolj znamenito uvrstil Fincher.

Na *Se7em*, tokrat na Doejeve pisne natpotke Somersetu in Millsu, spominja tudi igra s pesniškimi namigi, preko katerih Nick spoznava resnico o Amyjinem izginotju. Protagonist(ka) zopet ustvarja varljiv videz z dopisovanjem, predvsem pa je Amyjin projekt po njenih lastnih besedah vzgojen. Amy hoče, da Nick četudi za ceno lastne pogube ponotranji njeno videnje stvari, podobno kot Doe s pošastnim kaznovanjem predoča grešnikom resnico njihove grešnosti.

Razen tega oba učna procesa potekata v arhetipskih predapokaliptičnih pustinjah. John Doe prevzgaia temačno, brezimno in zato posplošeno Mesto, kjer se ljudje pred njegovo resnico zatekajo v nepredušno zaprte prostore ter si – ker so pač ubežniki pred platonskim/božjim soncem pravičnosti – tudi podnevi svetijo z umetnimi lučmi. Nicka pa Amyjina prevzgoja doleti v mestu, kjer se povsod kažejo posledice nepremičninske in siceršnje gospodarske krize. Soseska, kamor se priselita, »se je zaprla, ne da bi se sploh odprla.« Je »miniaturno mesto duhov«, saj jo tvorijo večinoma prazne novozgrajene družinske hiše, ki jih banka po propadu in-

6 Smith, Gavin: Inside Out: Gavin Smith Goes One-on-One with David Fincher. *Film Comment*, oktober/november 1999.

7 Being Brad, *Sight & Sound*, november 1999, str. 18.

4 *Gone Girl*, 1247.
5 *Gone Girl*, 97.

zala, saj je Nick iz nje izvabil lahkotnost in humor, ki ju prej pri sebi ni poznala. Ona pa je za Nicka, tako pravi, storila mnogo več. S svojo pojavo ga je navdihnila, da se je intelektualno dvignil na njeno raven. »*Škovala sem moškega svojih sanj*,« pravi. »*Ko sva se pretvarjala, da sva druga človeka, sva bila srečna. Bila sva najsrečnejši par, kar sva jih poznala. In zakaj bi bil sploh skupaj, če nisi najsrečnejši?*« Potem Amyjina filmska razlaga vsebinsko odstopi od tiste v knjigi. Ker je v filmu napočil trenutek, ko mora Amy čim bolj učinkovito in ekonomično razgaliti svoje vzgibe in sovražnost do Nicka, pojasni, da je nanj jezna, ker ni bil sposoben vzdrževati tega idealnega videza, da je pričakoval brez-pogojno ljubezen ter se ji za trud oddolžil z nezvestobo.

V romanu razvoj Amyjinega razočaranja v sovraštvo poteka drugače. Za pojem kul punce izrecno okrivi popularno kulturo. Njena kritika najverjetneje meri na ameriške fantovske komedije zadnjih petindvajsetih let, od zgodnjih filmov z Adamom Sandlerjem in Robom Schneiderjem do izdelkov družine, zbrane okrog Judda Apatowa. Pravi namreč, da so se ženske, ki igrajo vlogo kul punce, pustile prepričati filmom izpod peres »*družabno nerodnih moških, ki bi radi verjeli, da takšne ženske obstajajo in da bi jih kakšna mogoče celo poljubila*.«⁸ Kul punce se ji zdijo še bednejše od njihovih partnerjev, »*saj se sploh ne pretvarjajo, da so ženske, kakršne hočejo biti. Pretvarjajo se, da so takšne ženske, kakršne hočejo njihovi moški*.«⁹

Nick se Amy zameri zaradi dvojega – ker je tako butast, da ne uvidi, da njemu na ljubo igra neživiljenjsko vlogo, ki je ni mogoče v nedogled ohranjati; in ker mu potem, ko se mu pokaže v drugačni luči, ko ni le prijazna in ustrežljiva, ni več všeč. V filmu ga zasovraži preprosto zato, ker ne ceni njenega truda in si poišče žensko, ki podobi kul punce ustreza bolj od nje. V knjigi ga zasovraži, ker ne sledi njenemu prehodu iz enega videza v drugega. Seveda bi lahko rekli, da je filmska inačica Amyjinega razočaranja le povzetek, poenostavitev knjižne. Toda pri tej poenostavitvi se izgubi neka bistvena razsežnost.



V filmu je dokaj okrajšano brutalno razmerje, ki sta ga z Amy spletla starša. Rand in Marybeth Elliott sta psihologa in avtorja serije knjig o odraščanju dekleta, ukrojenega in poimenovanega po njuni hčerki. Slehernega nezadovoljstva z njenimi »pomankljivostmi« se ozdravita tako, da jih pri knjižnem liku odpravita. Velik dejavnik v Amyjinem življenju je tudi, da jo je mati rodila po več spontanah splavih in mrtvorojenih otrocih. Tako je Amy navajena živeti v dvojni sovisnoti. Z likom, ki ji ga starša nenehno vsiljujeta kot nedosegljiv ideal, in z duhovi sorojencev, ki so v očeh staršev prav tako idealni, ker so umrli, preden bi jim lahko kaj spodletelo. Skratka, navajena je živeti kot tuj izmislek in kot prodajni artikel, kot produkt. Zato je razumljivo, da si venomer izmišljuje nove identitete, nove oblike embalaže, čim primernejše za trženje. »*Tako kot nekatere ženske redno menjajo modo, po kateri se oblačijo, jaz menjam osebnosti. Katera persona je prijetna, kaj vzbuja zavist, kaj je au courant?*«¹⁰ In ko spozna Nicka, se ji zazdi, da se mu bo najbolj prikupila s priljubljeno persono kul punce.¹¹ Šele ko se te persone naveliča –

ko ji je dovolj podrejanja lastnih preferenc tujim – se ji posveti, da pod vsemi drugimi krinkami obstaja nekakšna prava Amy. Toda sčasoma se izkaže, da je »pravost« le ničta raven, na kateri lahko Amy ugotovi, da si želi zgolj povrniti videz, persono srečnega para z Nickom, tokrat še idealnejšega para, ki povrhu vsega pričakuje otroka.

Amyjina navezanost na videz je v filmu, zlasti v sklepnih kadrih, povsem jasno izražena. Bolj implicitno pa je v njem podana motivika prehajanja med personami – motivika, ki jo Fincher raziskuje tudi v *Zodiaku*, *Se7em* in *Klubu golih pesti*. Allen, Doe in pripovedovalec *Kluba golih pesti* skušajo občinstvo z videzi, ustvarjenimi v svojih pripovedih, nekaj naučiti oziroma ga izzvati. Amy počne isto. S svojimi sociopatskimi dejanji ustvari persono »izginulega dekleta«, ki si podredi in prevzgoji Nicka ter hkrati postane ljubljenska medijev in njihovega občinstva. Ugotovitev, da je ni več, ne velja niti za eno stran knjige in niti za en kader filma. Bese-dna zveza »gone girl« ne izraža Amyjine odsotnosti, pač pa njene načrte ter z njimi pogojeno nenehno navzočnost.

ugotovitve največkrat zavzamejo obliko »sva« oziroma »nisva takšen par, kakršni ...« To je pravi pomen vprašanja: »Zakaj bi bil skupaj, če nisi najsrečnejši?« Ne le da je primerjava in tekmovanje z drugimi edini smisel življenja v paru, ampak tudi da par dobi pomen le, kolikor ga primerjaš in kolikor se kaže drugim.

10 *Gone Girl*, 3814.

11 Če je persona osebnost, ki se kakor krinka kaže drugim, socialni videz, potem Amy na enak način razmišlja o svojem odnosu z Nickom. Partnerskim odnosom, tudi lastnemu, določa kategorije, ki jih je mogoče kakor blago razvrščati po kakovosti. Njene