

# Nismo, kar naj bi bili

Smisel in nihilizem v filmu *Se7em* Davida Fincherja

STEPHEN MULHALL

Zelo me veseli, da bodo te vrstice, s katerimi bi rad obeležil 20. obletnico premiere Fincherjevega filma *Se7em*, objavljene v slovenskem prevodu. Obletnica ni pomembna samo zato, ker je film inherentno zanimiv, ampak tudi zato, ker zaznamuje preporod Fincherjeve režiserske kariere, ki se je začela z nesrečno izkušnjo prvenca, tretjega dela *Osmega potnika*. Gre za začetek nove serije velikih kinematografskih del, ki zavzamejo in izkoristijo hollywoodska sredstva, da bi z njimi dosegla subverziven učinek; vsako od njih na svoj lasten način zajame in upodobi močne transgresivne impulze.

Odziv na film sem spisal pred kakšnimi petnajstimi leti, in sicer zato, da bi pustil odprto možnost za njegovo filozofsko branje; da bi lahko torej filozofi tudi film mislili na svoj, filozofski način. Predlog, da omenjeno obletnico obeležimo s ponovno objavo tega besedila, daje vtis, da je bil moj namen dosežen. Zdi se, da besedilo odpira možnost za izmenjavo premislekov med prebivalci dozdevno različnih evropskih kultur, kultur celine, ki je s svojimi notranjimi in zunanji mejami postala v zadnjem času predmet nasilne tesnobe in tesnobe nasilja. Rad bi se zahvalil uredništvu revije, da je prepoznalo to možnost in me povabilo k sodelovanju.

*Se7em* kot študija vprašanja smisla in pomena človeških dejanj  
Fincherjev drugi film se osredinja na lov za množičnim morilcem, ki s svojimi žrtvami upodablja vsakega od sedmih smrtnih grehov. Ta motiv je očitno nadaljevanje režiserjevega zanimanja za religiozna prepričanja, zanimanja za možnost iskanja člo-

vekovega smisla v življenju in svetu, ki ga ustvarjamo in naseljujemo, in zanimanja za idejo konca in njegovega premagovanja; torej zanimanja, ki ga je Fincher izkazal že pri ustvarjanju tretjega dela *Osmega potnika* (1992). Brez vsakršnega dvoma pa je v *Se7em* (1995) pokazal tudi svojo sposobnost rabe pripovednih konvencij, ko je to potrebno: natančno organizirana filmska pripoved (delo Andrewa Kevina Walkerja) gledalca naravnost prevzame: slediti mora dvema detektivoma v bitki s časom, ki poskušata najti in razvozlati sledi, s katerimi bi razkrila identiteto morilca ter naravo njegovih namenov in tako preprečila naslednji zločin. Hkrati pa smo priča stopnjevitemu manipuliranju z gledalčevimi generičnimi pričakovanji: najbolj znamenito prav na vrhuncu filma, ko se detektiva in morilec zapletejo v sekvenco dogodkov, ki bi jih običajno poskušali bodisi preprečiti bodisi dovršiti tako rekoč od zunaj. Film je kritična preiskava pogojev, ki omogočajo takšna generična pričakovanja; natančneje, je raziskava gledalčeve domneve, da nosijo morilčevi nameni in dejanja neki smisel. Je torej študija vprašanja smisla in pomena človeških dejanj.

Temeljno za pristop detektiva Somerseta (igra ga Morgan Freeman) je prepričanje, da umori niso samo dejanja; prej so primeri nezamisljive in brezumne brutalnosti, ki jih ljudje prizadevamo drug drugemu. Ta dejanja imajo nekakšen smisel; in če se Somerset uspe dokopati do tega smisla, če spozna, kaj hoče zločinec povedati s svojim ravnanjem, bo morda uspel tudi predvideti tok teh dejanj in identificirati njihovega storilca. Kaj je torej tisto, kar poskuša sporočiti John Doe? Kakšen je smisel njegovih upodobitev?

Mika nas odgovor, da je vsak od umorjenih posameznikov zakrivil enega od smrtnih grehov in da način njegove smrti odraža to pregreho. V tem primeru bi umori delovali kot religiozno opozorilo splošni človeški skupnosti, v kateri prevladujejo grehi, ki jih brez premisleka ali kritike sprejemamo, celo spodbujamo. Problem te interpretacije je, da ne drži, da so vsi umorjeni zakrivilo določen greh: v primeru umora za »pohoto« grešnik gotovo ni prostitutka, temveč njena stranka. Tisti, ki so krivi greha, tudi ne umrejo vedno: poleg pohotne stranke preživita Victor Allen, žrtev »lenobe«, in detektiv Mills (igra ga Brad Pitt), primer »jeze«. Prav tako bi se lahko vprašali o resničnosti trditve, da je John Doe žrtve umoril. Pravilneje bi bilo reči, da jim ponudi izbiro: lahko jih bodisi ubije ali pa še naprej ravna tako, kot je značilno za greh, ki jim ga očita - še naprej lahko jedo, si odrežejo funt lastnega mesa, nadaljujejo z jemanjem drog, seksajo z bodičastim dildom. Njihova izbira ga v vsakem primeru odvezuje od tega, da bi jih moral umoriti. Lahko bi torej rekli, da se žrtve ubijejo same, s svojim dotedanjim ravnanjem, ki jih je uničilo duhovno - vsaj tako pravi John Doe - in s katerim so nadaljevali, čeprav so vedeli, da je psihološko oziroma fizično destruktivno. Zato bi bilo natančneje, če bi njegova dejanja oklicali za pomoč pri samomoru ali vsaj za pomoč na poti samouničenja.

Ta opis vsekakor ustreza prvim štirim zločinom, tj. umorom »požrešnosti«, »pohlepa«, »lenobe« in »pohote«. V umoru »napuha« dobi žrtev priložnost, da pokliče na pomoč, vendar zaradi hudih poškodb raje izbere smrt, zato je v tem primeru še manj morilskega kot v prejšnjih. V primerih »zavist« in »jeza« pa si sam John Doe raje iz-





bere smrt, kot pa da bi se vzdržal dejanja, ki izraža njegovo grešno zavist (obglavljenja Millsove žene), Mills pa si raje nakoplje psihološko in moralno samouničenje, kot da bi se vzdržal uničujočega maščevanja Johnu Doeju.

Zato Doejevega pridigarkega obredja ne smemo razumeti preprosto v terminih udejanjenja starozaveznega božjega srda, kot da bi bil njegov namen religiozno izvrševanje božjih smrtnih obsodb (greh, s katerim se identificira, nenazadnje niti ni jeza). Zdi se, da je morala tega pridigarkega obredja drugačna: grešnost nas prežema, globoko je zakoreninjena v naši naravi, je njen sestavni del. In to nas ubija – četudi ta grešnost ni dobesedno smrtonosna, ubija dušo in človeškega duha v nas. Tako je namen Doejevega pridigarkega obredja jasna konkretizacija človeške samodestruktivnosti, ki naj nam omogoči razumeti, kaj smo postali in kaj si zadajamo. To je tudi

zadnja priložnost, da začnemo ravnati drugače. Kot zapiše v izvlečku, ki ga Somerset prebere iz njegovih zvezkov: »Mi nismo nič; nismo to, kar naj bi bili.«

### Greh je povsod (in vsi smo grešniki)

Bodite pozorni na ta »mi«: John Doe se ne izloča iz lastne diagnoze, saj potem nikakor ne bi mogel doseči konsistentnosti argumenta o absolutni vseobsegajočnosti greha. Zato njegovo obredje vključuje njegova samega; njegova dovršitev je odvisna od Doejeve lastne pripravljenosti, da sprejme kazen zaradi zavisti, ki jo kaže do Millsa in normalnosti njegovega življenja. Ta vključitev nadalje implicira, da se zavist odraža na več ravneh. V kakšnem smislu? Najprej gre za božjo zavist. Doe si prisvoji privilegij sojenja in kaznovanja drugih duš, kar je v krščanstvu izključno božja domena. Toda bolj na splošno lahko rečemo, da se John Doe zaveda osnovne napačnosti svojega

dojemanja ljubezni, saj jo izkazuje skozi sistematično mučenje in pobijanje drugih ljudi, kar naj bi vodilo k izpolnitvi nekega višjega cilja. K temu nas napeljuje prizor, v katerem Somerset v knjižnici fotokopira intelektualno topografijo Dantejevih vic, po kateri je vsak od sedmih smrtnih grehov popačen izraz ljubezni: požrešnost, pohota in pohlep so oblike presežne ljubezni; lenoba je edina oblika pomanjkanja ljubezni; napuh, zavist in jeza pa so oblike napačno usmerjene ljubezni. (Zato v vsakem smrtnem grehu, v tem izrazu neuspeha, da bi bili to, kar se je od nas pričakovalo, John Doe vidi dokaz, da smo bili zamišljeni kot bitja prave mere in prave vrste ljubezni.) John Doe se ne izvzame iz svoje diagnoze, prav tako kot iz nje ne izvzame detektivov, ki mu sledita in predstavljata sile zakona in reda nasploh. Millsa neposredno vključi v svoje pridigarkega obredje, saj ugotovi, da je njegova občudovanja vredna gorečnost,



**Temeljno za pristop detektiva Somerseta je prepričanje, da umori niso samo dejanja; prej so primeri nezamisljive in brezumne brutalnosti, ki jih ljudje prizadevamo drug drugemu. Ta dejanja imajo nekakšen smisel; in če se Somerset uspe dokopati do tega smisla, če spozna, kaj hoče zločinec povedati s svojim ravnanjem, bo morda uspel tudi predvideti tok teh dejanj in identificirati njihovega storilca.**

s katero hoče ujeti zločince in zagotoviti njihovo kaznovanje, neproporcionalna – s preveliko lahkoto se namreč usmeri proti kolegom, ženi, celo ponižnemu fotografu. In čeprav sta Mills in Somerset značajsko povsem različna, je Millsova gorečnost nekaj, kar mu Somerset zavida; ne gre za to, da bi bila Somersetova gorečnost bolj proporcionalna ali bolj usmerjena – gre preprosto za to, da je že skoraj izginila. Somerset svobodo v razmerju do duhovnega nereda, ki se odraža v mestnem vrvežu, najde v svoji osebni oazi miru in reda, ki mu omogoča eksodus iz sveta, v katerem se počuti izključenega. Toda ko Mills v baru brez pomislekov naznani svojo zavezanost zakonu in redu in partnerja obsodi, da je na to zavezo pozabil, Somerset kritiko sprejme in zavrže metronom, simbol svoje umerjenosti.

Po Doejevem mnenju pa je vloga sil zakona in reda pri ustvarjanju grešnega sveta bolj celostna. Večina Millsovih in Somersetovih kolegov je namreč skladno s splošno mestno atmosfero povsem apatičnih: zločine, ki so za njih izgubili človeško razsežnost, rešujejo le še po službeni dolžnosti, pri čemer ne kažejo nobene empatije do žrtev, storilcev pa ne obsojajo. V njihovih očeh je življenje neprekinjen krog nasilja in trpljenja – tako je vedno bilo in tako vedno bo. Zato lahko Doejeva dejanja razumejo zgolj kot razširitev tega kroga, kot še več nesmiselnih smrti, več človeške norosti. In zato najde Doe popolnega kandidata za vlogo kriminalca: preteklost Victorja Allena, čigar prstne odtise najdejo na kraju umora »pohlepa« – v klicu na pomoč, ki ga izpiše na steno za sliko – povsem ustreza psihološkemu profilu serijskega morilca. Vendar

pa je Allen zgolj naslednja žrtev – žrtev z uničenimi možgani, primer odvisnosti od »lenobe«, značilne tudi za policijo, ki se je pustila zapeljati na lažno sled. Po Doejevem mnenju bi bilo celo bolje, če bi to pregreho poimenovali »obup«.

**Somerset proti Millsu: smisel simbolov proti smislu realnosti**

Postavlja se torej vprašanje: v kolikšni meri si film deli pojmovanje sveta z Johnom Doejem? Ali je Fincherjev odnos do Doejevega delovanja morda odobraval? Doejev močno obsojajoč odnos do apatije, ki vlada mestu, najde svoj odmev v razumevajočem liku Somerseta. Detektiv je namreč utelešenje istega obsojajočega odnosa, saj se z Doejem strinja v tem, da je edina alternativa pravilno usmerjena ljubezen, ljubezen, »ki stane, za katero se je treba potruditi, delati«. Ogrožena je celo najbolj ganljiva in najlepša vizija življenja in ljubezni v filmu, tj. zakon Davida in Tracy Mills: na eni strani jo ogrožajo invanzivni zunanji šumi in nepripravljenost na vlaganje v prihodnost in starševstvo, na drugi pa Tracyjine skrivnosti in Davidova jeza.

Film prav tako močno zaznamujejo nasprotja med Millsom in Somersetom; pomagajo nam ga razločiti od Doejevega samorazumevanja. Seznan teh nasprotij je dolg (podeželje–mesto, mladost–starost, belo–črno, hrup–tišina, otroci–brez otrok), vendar so večinoma zgolj variacije enega samega razlikovalnega elementa: načina dojemanja dejanj in njihovega smisla. Millsa zanima samo tisto, kar se je zgodilo: prepričan je, da bodo morilčevo identiteto razkrila sama trupla – ne zanimajo ga podrobnosti, ampak tisto temeljno in očitno. V nasprotju

z njim se Somerset odziva na smisel, ki bi ga utegnili nositi dejanja oziroma situacija: predvideva, da bo pravi smisel skrit, da ga bo težko interpretirati in da ga lahko razberemo zgolj na osnovi detajlov. Zato Millsa povsem zbegajo tisti vidiki človekove eksistence, ki zahtevajo usmerjeno pozornost, ki so stvar nenehnega ohranjanja in predelav – izključenega se počuti med brskanjem v knjižnicah, ne spozna se na religijo, literaturo in glasbo, skratka, kultura, kraljestvo, katerega državljan je Somerset, mu je povsem tuja. Le Somersetovo poznavanje tega pomembnega področja, ki ga živi in diha, jima omogoča sledenje namigom, ki ju pripeljejo do Doejevih vrat.

Ključni namig je seznam knjig (priskrbi ga FBI), ki si jih je morilec izposodil v knjižnici. Z drugimi besedami, John Doe je prav takšen poznavalec kulture ter človeških načinov ustvarjanja in prenosa smisla kot Somerset. Ne samo, da živita v istem svetu, prebrala sta tudi iste knjige; viri, h katerim se obrne Somerset, da bi Doeja našel, so enaki virom, ki jih Doe uporabi, ko sestavlja svojo zločinsko uprizoritev. Dantejeva topografija in tomistična teologija nam pomagata razumeti smisel Doejevih zločinov, saj sta podlaga za njegov načrt. Morijo Johna Doeja bi lahko pomotoma zamenjali za umetniški performans, saj je človeška kultura sama po sebi utelešenje truda najboljših mislecev in umetnikov, da bi vgradili in izluščili smisel iz najbolj divjaških, najbolj brutalnih in najbolj temeljnih vidikov človeškega obstoja, da bi dali smisel nesmiselnemu.

Kaj pa, če k Doejevi uprizoritvi ne pristopimo kot h kulturnemu konstrukt, če svoje energije ne usmerimo v dekodiranje smisla, ki ga poskuša vgraditi v svoja dejanja, ampak odmislimo estetsko in intelektualno vsečne simetrije in simbolizem in se osredinimo na to, kar je v resnici storil? (Zato Mills v filmu namesto nadomestkov ali simbolov gleda fotografije krajev zločina in zapise, ki nas soočijo s stvarjo na sebi – kot da bi bilo Millsovo videnje sveta inherentno mediju kina, ki ga takšna vizija privlači.) Kar vidimo, sta razmesarjeno človeško meso in kri. Doejevo sporočilo je vpi-



sano v telesa njegovih žrtev in zato se tisto, kar govori, radikalno razlikuje od tega, kar počne. Govori o duhovnem samomoru, njegove pridige pa kažejo na reduktibilnost človeškega življenja na meso (požrešnost), kri (pohlep), kost in kožo (lenoba), seksualnost (pohota) ter lobanjo in njeno vsebino (napuh, zavist in jeza). Odsekana glava zadnjega dejanja Doejeve predstave ne zajema samo zavisti in jeze. Obglavljenje je dobesedno prekinitev povezave z materialno realnostjo, z utelešenjem kulturnih konstrukcij; je uničenje nujne materialne osnove človeške zmožnosti reprezentacije in dajanja smisla svetu.

### Ustvarjanje smisla kot šibkost

Doejevo delo je v resnici – tako kot vsaka človeška stvaritev – nabito s smislom. Vendar je v svojem bistvu hkrati tudi povsem nesmiselno: ne gre zgolj za delo neuravnoteženega človeka, norca, ampak za apoteozo človeku svojstvene značilnosti, tj. njegove sposobnosti ustvarjanja smisla, zmožnosti, ki izvira iz nesmiselnosti realnosti in je hkrati njen predmet. Od tu Doejevih dvesto popisanih dvestopetdesetstranskih zvezkov; ekipa policistov bi ob neprekinjenem delu potrebovala leta, da bi se zgolj prebila čez njih. V Doejevih dejanjih ni težko najti smisla – problem je v resnici v tem, da je to zaradi presežka tega smisla čisto preveč preprosto. Dejanja so pravzaprav nenadzorovano prepojena s smislom, so inkarnacija zadušljivega presežka smisla, zaradi katerega je človeška vrsta to, kar je.

Ta občutek, da našo človečnost ogroža ravno tista zmožnost, zaradi katere smo sploh civilizirani ali človeški, šele ta občutek, da smo hermetično zaprti znotraj lastnega sistema smisla, daje zaključku filma tako apokaliptično ozračje. Poslednji del Doejeve uprizoritve nenadoma in pretresljivo razširi smisel njegovih dejanj, ko vase vsrka tako njega kot tudi njegova zasledovalca. Njegove pridige tako požrejo dobro in zlo, hkrati pa se v njih zlijejo funkcije žrtve, storilca in zasledovalca, torej ravno tiste generične funkcije, ki jih običajno ločujemo. Čeprav se zdi, da je film primer klasične pripove-

**Občutek, da našo človečnost ogroža ravno tista zmožnost, zaradi katere smo sploh civilizirani ali človeški, šele ta občutek, da smo hermetično zaprti znotraj lastnega sistema smisla, daje zaključku filma tako apokaliptično ozračje. Poslednji del Doejeve uprizoritve nenadoma in pretresljivo razširi smisel njegovih dejanj, ko vase vsrka tako njega kot tudi njegova zasledovalca.**

dne strukture in motivov, se zato izkaže, da prav ta struktura in motivi vodijo v lastno uničenje. Na vseh ravneh prevlada zapora. Nič nenavadnega torej, da Fincher uvodno špico zaključi z načekano frazo, ki jo vidimo le za bežen trenutek: »Ključa ni.« Tako nam še pred resničnim začetkom filma sporoči, da iz pripovedi, ki jo bomo spremljali, ni poti; da ne obstaja neki posebni vpogled ali vrhovna sled, ki bi osmislila Doejeva dejanja (deloma zato, ker smisla ni, deloma zato, ker ga je preveč); da ni ključa za razumevanje smisla stvari v človekovem življenju, da še celo za samo življenje ni ključa, saj je v svojem bistvu nesmiselno (je zgolj naravni proizvod naravnih vzrokov, samo del neustavljive, slepe mašinerije, imenovane narava, sistema, v katerem stvari in bitja počno to, kar pač počno).

V tem smislu ni religiozna perspektiva v filmu nič pomembnejša od katerekoli druge perspektive, njene implikacije pa so vredne prav toliko kot resen premislek. Pa vendar ... Če je to sporočilo, ki ga razberemo iz neprekinjene zaključne scene, potem moramo prepoznati dejstvo, da zadnje dejanje Doejeve pridige ni nekaj, kar bi zagotavljalo dovršitev; pravzaprav bi bilo pravilneje trditi, da je njegov najpomembnejši nauk to, da se lahko ljudje koncu, ki ga prestavlja, izognemo, kar je tudi najgloblji smisel krščanstva. Doejevo pridigarsko obredje se dovrši le zaradi Millsovega ravnanja, ki je polno jeze: ko spozna, kaj je Doe storil njegovi ženi in njenemu še nerojenemu otroku, torej njemu samemu, si – da bi prizadel tistega, ki je prizadel njega – izbere maščevanje. Vendar bi se lahko odločil drugače: situacijo bi lahko razrešil z odpovedjo temu povsem naravnemu človekovemu odzivu, lahko bi

dovolil, da se ta neskončna veriga bolečine, ki jo prizadevamo drug drugemu, konča pri njem. Lahko bi, tako kot je to storila Ellen Ripley v tretjem delu *Osmega potnika*, sprejel trpljenje, ne da bi ga povzročil sam. Vendar tega ni storil; kot spozna Somerset, se Doejeva pridiga ne bi mogla dovršiti, če bi se Mills vzdržal storiti drugim tisto, kar so oni storili njemu (in če bi se žrtve odločile, da se vzdržijo svojih naravnih odzivov; če bi prenehale z grehom, bi sabotirale ostale elemente Doejevega pridigarskega obredja).

Potemtakem John Doe (in s tem film kot tak) prek negacije zakoliči moralni ideal, ki je značilen za krščanstvo in s katerim se Fincherjevi gledalci srečajo že v tretjem delu *Osmega potnika* – to je ideal nastavljanja drugega lica, ideal tega, da je treba prelomiti s predvidoma neskončno sekvenco človeškega hudodelstva. Toda o čem bi morali premlevati: o tem, da je nekaj zakoličeno, ali o tem, da je zakoličeno prek negacije? Mar iz dejstva, da v Fincherjevem kinematskem svetu krščanstvo in nihilizem negirata drug drugega in ju zato ne moremo misliti ločeno, sledi, da je nihilizem edino sredstvo za dosego resnično celostne zavrnitve krščanstva oziroma da je krščanstvo od nekdaj prepoznavalo tisto najslabše, kar prepozna tudi nihilizem?×

PREVOD: DANIJELA TAMŠE

*Stephen Mulhall je profesor filozofije na Univerzi v Oxfordu. Pričujoči esej je napisan na podlagi poglavja iz njegove knjige On Film, ki je letos doživela tretjo izdajo pri založbi Routledge. Založbi se zahvaljujemo, da nam je dovolila objavo.*

ILUSTRACIJA: KATJA PAHOR