

Obsijani drugi – lik serijskega morilca kot dedič grškega heliocentrizma

»Film lahko postane to nenaudno ali nemišljeno kraljestvo domišljije, saj proizvaja neki svet, ki je našemu podoben, a se od njega pomembno razlikuje. In to nemišljeno v mišljenem lahko razkrije prav meditativno, čutno (čutečno) filmsko mišljenje – tiho, odprto, refleksiivno filmsko mišljenje.«

Daniel Frampton, *Filosophy*

»Če hočeš, da ti ljudje prisluhnejo, jih ne moreš več potrepeljati po ramenu. Mahniti jih moraš z macolo. In potem opaziš, da ti namenjajo vso pozornost.«

John Doe v filmu *Sedem* (Seven, režija David Fincher, 1995)

»Nekoč me je poskusil izprašati neki anketar. Njegova jetra sem pojedel z bobom in jih poplaknil z dobrim chiantijem.«

Hannibal Lecter v filmu *Ko jagenjčki obmolknejo* (The Silence of the Lambs, režija Jonathan Demme, 1991)

Obravnava, ki sta je v svojih »matičnih« filmih deležna lika serijskih morilcev Hannibala Lecterja in Johna Doeja, se kljub nekaterim bistvenim razlikam izvrstno podaja uokvirjenju v osnovne pojme filozofske teorije Daniela Framptona. Demme in Fincher svoj pristop oziroma nagnjenje do upodobljencev med drugim izdajata z rabo osvetlitve in simbolnimi razsežnostmi, ki jih osvetlitev pridobi kot pripovedno orodje. Svetloba v obeh pripovedih nastopa kot nosilka morilčevega značaja in poslanstva. Teoretsko optiko, skozi katero se bo v naslednjih vrsticah ta svetloba lomila, si bomo seveda najprej izposodili pri Framptonu. Na hitro bomo spregovorili o njegovem pojmovanju filozofije ali natančneje filmskega mišljenja, nato pa bomo sledili njegovemu napotku k pre-mišljevanju Derridaja o okostenelosti tradicionalne metafizike; pomudili se bomo pri Derridajevi obravnavi Levinasovega obrata od starih Grkov, temu smerokazu pa bomo sledili do Platonovega dialoga *Gorgija*, kjer bo lepo sovpadlo s pravičnim in dobrim ter nam podalo iztočnico za razmislek o naravnosti Lecterja in Doeja do kaznovanja svojih žrtev. Vse skupaj bo študija primera – primera, kako lahko filmski tehnični prijemi skladno s Framptonovo ugotovitvijo zavzamejo obliko prisposodnega oziroma upodobitvenega mišljenja. Derrida je s svetlobo ponazoril nasilje

metafizike, Demme in Fincher pa z njo, kakor bomo videli, pravzaprav počneta isto, le iz izrazito drugačnih zornih kotov.

Osnovna postavka Framptonovega razmišljanja je prekinitev s filmsko teorijo, ki išče ustrežanje med filmom oziroma tistim, kar film kaže, in realnostjo. Film je prešel vse faze klavnega posnemanja realnosti – začenši s tisto, v kateri je bil filmski svet mrtev, tih, črno-bel svet senc in duhov – in je iz povsem tehnoloških razlogov dosegel stopnjo, ko je bolj kakor kdajkoli prej sposoben ustvarjati neko novo, notranjo realnost. Zgovoren primer, ki ga navaja Frampton, je odločitev režiserja Roberta Zemeckisa, da v filmu *Stik* (*Contact*, 1997) z digitalnim učinkom popravi izraz na obrazu igralka Jodie Foster. Izteka se torej čas, ko je bila »prepričljivost« filma v veliki meri odvisna od večine igralca, da se čim bolj približa videzu, ki bi pri gledalcu ustvaril vtis pristnosti oziroma ganotja. Filmar oziroma režiser – in pomenljivo je, da z besedo *filmar*, ki pomeni avtorja filma, nikoli ne naslavljamo igralca; ta je potisnjen malodane na raven filmarjevega instrumenta – ima vzvode te manipulacije čedalje bolj v svojih rokah. Ko režiserji dandanes govorijo o prijemih, za katere se odločajo v imenu večje čustvene udarnosti svojih stvaritev, pogosto slišimo izraz *hiperrealnost*, ki v tej rabi pomeni dopolnjevanje ali preoblikovanje prepoznavnih elementov naravnega sveta: ogenj postane malo bolj žareč, zven udarca topega predmeta ob človeško lobanjo nekoliko rezkejši, športni dogodek občutno razburljivejši. Film izgublja značaj posnetka, reprezentacije in hkrati postaja čedalje učinkovitejši kanal prenosa idej med filmarjem in gledalcem. Še več, Framptonova teza ni le, da je film *vmesnik* za posredovanje filmarjevega mišljenja, temveč da je še zlasti zdaj, ko so padle vse tehnične ovire upodobljivega, film kot tak *nekakšno* mišljenje: »*Film is a thinking.*« (Frampton, 2007: 193)

Frampton mora to drzno trditev omejiti. S svojima pojmom filmskega mišljenja (*filmthinking*) in filmskega uma (*filmind*) filmu seveda ne pripisuje notranje intence ali zavesti. S kratkim izletom v človeško kognicijo nam zgolj nakaže, da je domišljija – *imagination*, ki se v angleščini izvrstno poda pomenu »upodabljanje« – tisto polje, v katerem vznikajo novi, še nemišljeni ali neizoblikovani pojmi. Ko vrec kategorialnega mišljenja presahne, ko pridemo do konca filozofije, kakor ga je pojmoval Wittgenstein, je treba, če hočemo, da se filozofija v neki obliki ohrani, potipati po novi metodi, po novi obliki mišljenja. In tu, trdi Frampton, nam lahko priskočita na pomoč film in filmozofija kot »proučevanje filma kot mišljenja«. Filmozofija naseljuje vrzel med možnostjo, da je filozofije konec, in možnostjo, da je film nadaljevanje filozofije z drugimi sredstvi (glej Frampton, 2007).

Kavelj, s katerim Frampton pripne film na filozofsko mišljenje, je pojem metafore. To pripojitev mu omogoči delo *Metaphors We Live By* Georgea Lakoffa in Marka Johnsona, in sicer predvsem s trditvijo, da je vez med pojmi – in s tem pravzaprav lepilo konceptualnega mišljenja – metafora, prispodoba. Metaforičnost, pravi Frampton, obstaja tam, kjer med predmeti vlada »pomanjkanje prilaganja« (*a lack of fit*). Metafora zajema množico različnih referentov in s tem odpira nešteto smeri nadaljnega mišljenja. Pomeni lahko torej prvo, drugo ali tretje, vendar vsekakor *pomeni* (Frampton, 2007: 186).

Primer spletanja takšnih metaforičnih povezav so filmske (pris)podobe. Vzemimo uvodne kadre Kubrickove *Odiseje v vesolju* (*2001: A Space Odyssey*, 1968). Vidimo predčloveškega primata, ki si pri nekem opravilu pomaga z živalsko kostjo. Nato vidimo, kako s takisto kostjo do smrti potolče drugega primata. Zmagoslavno kričoč zabriše kost v zrak. Podoba kosti, ki se v počasnem posnetku obrača v zraku, se počasi umakne podobi elegantne vesoljske postaje, ki se v vesolju vrti okrog svoje osi. To sosledje dogodkov ne odraža nikakršne neposredne kavzalne povezanosti. Da sami pri sebi spletemo pripoved o prehodu človečnjaka v človeka in dvoznačnosti tehnologije,

potrebujemo množico vnaprej podanih referentov, idejnih zasevkov, ki jih nekako *prinesemo* k filmu. Film računa na ta kognitivni nastavek in ga prek niza podob spravi v gibanje, v preobrazbo. Če prisluhnemo Framptonovemu navedku Victorja F. Perkinsa – »Pomen filma leži v njegovem utelešanju napetosti, zapletenosti in dvoumnosti.« (Perkins v Frampton, 2007: 196) –, filmsko mišljenje, če mu sploh lahko rečemo »mišljenje«, leži v potencialu, v napetosti, ki jo ustvarja sopostavitve določenih, bolj ali manj strateško izbranih podob.

Filozofsko tematizacijo in razvrstitev tega napetostnega mišljenja si Frampton izprosi pri Heideggerju. Postavi ga v okvire razmerja med Heideggerjevima pojmom dogodja in postavja (ne izrecno, a njegova »diagnoza« filmskega mišljenja je mednju zelo očitno razpeta). V Heideggerjevem obratu od filozofije k mišljenju naj bi tičalo »napenjanje filozofske retorike, da bi zajela ideje« (Frampton, 2007: 185). Pot skozi plasti tako imenovane ontološke diference, začevši z razliko med bivanjem in bistvom – ki se poenotita šele v pojmu boga, katerega bistvo je, da biva –, prek razlike med bitjo in bivajočim – kjer se izkaže, da bit kot bivajočnost bivajočega dejansko ne biva –, Heideggerja na koncu pripelje do *dogodja*, do prostora ali potenciala, po katerem se bit *dogaja*. Dogodje je izstop iz dialektike. Je nekakšna točka nič, v kateri je svet omejen na svoj temelj; prazen kraj, s katerega je, prevedeno v filmsko govorico, mogoče začeti *gledati*, zreti v reči, kakršne so, jim dopuščati, *da* so.

Postavje je po Heideggerju način, kako so reči v dobi tehnike *postavljene* v okvir njim zunanjih smotrov. Ne gre le za, denimo, vpreganje narave v produkcijske procese. Gre za celotno področje človeških zadev, za tradicionalno filozofijo in politiko. Tudi duhovna »materija«, mišljenjska snov, je podrejena kategorijam, ki jo grobo pačijo in podrejajo predhodnim smotrnostnim strukturam.

Kolikor je torej dogodje jasni prostor svobodnega vznikanja, dogajanja biti in kolikor je postavje ukleščenost bivajočega v trdo, tehnično mehaniko smotrov in sredstev, Frampton razlikuje med meditativnim in kalkulativnim filmskim mišljenjem oziroma umom. Prvo je mišljenje, ki ga odlikuje spoštljivo puščanje stvarem, da so, kakršne so. Drugo je mišljenje, ki stvari ukaluplja v sredstva, v instrumente za doseganje namenov oziroma smotrov. Z drugimi besedami, dialektično mišljenje. Frampton si v ponazoritev tega razlikovanja izmisli celo »heideggerjevskega cinefila«, ki meni, da »filmsko mišljenje dovoljuje resnici, da skoči naprej, resnica sama pa postane nekakšno filmsko mišljenje« (Frampton, 2007: 193). Meditativno zamišljeni so po Framptonu tisti filmi, v katerih so podobe gledalcu prepuščene v svobodnejše, bolj umirjeno zaužitje, saj jih vsak trenutek, ki ga prebijejo na platnu, ne zaslužnjuje pripoved. Kalkulativno misleči so angažirani, sporočilnostni filmi, v katerih je izrazna celota – in z njo seveda podobe – strogo podrejena sporočilu oziroma zgodbi.

Za filmozofijo so glede na že razloženo najzanimivejši meditativni filmi. To so namreč filmi, katerih podobe uhaja vzpostavljenim jezikovno-kategoričnim okvirom in lahko zato goji divjo misel. »Meditativno mišljenje postane poetiziranje misli, poskus pomakniti mišljenje onstran jezika, proti neki 'prvobitni poeziji' – saj se vse poetiziranje začne z mišljenjem.« (Frampton, 2007: 192) Filmozofsko izkustvo filma je torej v samem dogodku srečanja gledalca s podobo, v točki hipne asociacije. Takoj ko ta asociativni vtis vstopi v nadaljnjo kognitivno obdelavo, kjer se neizogibno sreča z že obstoječimi dialektičnimi kategorijami, se njegov prvinski učinek porazgubi. Če film dejansko pomaga filozofiji iz dialektičnih slepih ulic, to počne s hipnimi sunki, ki zamrejo, kakor hitro se zgodijo.

Iz tega zornega kota lahko nekoliko razčlenimo Framptonov seznam meditativnih in kalkulativnih režiserjev. Med prvimi omenja Davida Lyncha in Davida Cronenberga. Pri Lynchu klasifikacija drži. Framptona je pri ugotovitvi celo prehitel, ko je opisal, kako mu pri delu pomaga

transcendentalna meditacija. Meditiranje je primerjal z ribolovom. Če sedi dolgo in pri miru, trdi Lynch, uloviš večje ribe, ki plavajo v globlji vodi – oziroma dobiš zamisli za podobe in njihova sosledja, ki gledalca – in celo režiserja – porinejo v svež prostor brez kategorialnih oprijemal. Pogumna izpeljava tega načela je Lynchev zadnji dolgometražni film *Notranje zadeve* (*Inland Empire*, 2006). Lynch zanj ni imel scenarija, snemal ga je tri leta in vsak prizor si je izmislil, tik preden ga je posnel. Nato je zmontiral film, ki ni toliko pripoved kakor plavž razpoložen, pogojenih s pripovednimi temami maščevanja, spolne nezadostnosti in nezvestobe. Skozi zid šumov sicer razberemo, da gre za zgodbo v zgodbi (v zgodbi), a vsak poskus konstrukcije vsebine oziroma ugotovitve, katera zgodba je okvir druge ali kateri lik je sanjski izmislek katerega lika, kratko malo propade. Vsakič, ko pomislimo, da smo narativ dešifrirali, nas spodnese kakšen prevrat, ki nas kakor v Escherjevi grafiki sooči z nemogočostjo, iracionalnostjo položaja. Gledalec filma ne more zapopasti, ne more ga upogniti in zmašiti v pripovedni konstrukt, odfecljati od njega pa se tudi ne more. Tako filma preprosto ni konec, z njim ni »pomiritev«, je le generator napetosti, ob katerem se gledalski um ne more spočiti.

Pri uvrstitvi Cronenberga v isti predalček pa se Frampton zmoti. Drži, da je Cronenberg mojster podobe preobrazbe in da tej podobi rad pušča dihati, a preobrazba je vedno povsem jasno kontekstualizirana. Njegovi liki – naj si telesa in ume pačijo s telepatijo, gensko zasnovano muh ali seksualnimi paraziti – so dediči popolnoma artikuliranih filozofskih problemov. Grozote in bizarnosti, ki nam jih kaže Cronenberg, so vsekakor fascinantne, a vedno natančno vemo, kam meri. Čeprav gledamo nekaj nevidnega, znamo to uvrstiti v obstoječe kategorije. Cronenberg se tega zaveda. V dokumentarcu *Ameriška mora* (*The American Nightmare*, režija Adam Simon, 2000) pravi: »Pojmi torej obstajajo, jaz pa moram vse skupaj napraviti dobesedno. Po eni strani sem fantazist, po drugi pa literalist. Ugaja mi vzeti nekaj, kar je zgolj pojmovno, in reči: 'Kaj pa, če ni le pojmovno? Kaj, če je realno v telesnem pomenu?' In zame je realno že samo po sebi telesno. Tako da nekaj utelesiti pomeni napraviti to kar se da realno.« Cronenberg sicer predlaga nove upodobitve, a snov zanje črpa iz vzpostavljenega kategorialnega aparata. Protagonist njegovega filma *Drget* (*Shivers*, 1975) skuša zajeziti epidemijo okužb z zajedavcem, ki spremeni okužence v poblaznele nimfomane, a ji nazadnje podleže. »Kot prisposodba,« razmišlja Cronenberg, »je parazit ideja. Kakor boljševidem, islam ali katerakoli ideja, ki se ljudi prime in jih okuži. Bil je nekakšen model za širjenje filozofije. [...] Prisposodbo sem na to gledal, kakor bi gledala normalna družba. Čustveno in nagonsko pa je bilo občinstvo po mojem mnenju na strani osvobojenih norcev, v katerih so se zaredili paraziti. To je bila zvijača filma – konec je bil srečen.« Cronenberg se zaveda, da je učinek njegovih filmov odvisen od nekakšnega »predznanja« – *Drget*, na primer, je bil posnet že v času polne zavesti o seksualni revoluciji –, s katerim razpolaga občinstvo. V tem pogledu je njegov pristop nedvomno kalkulativen.

To pa ni tisto, kar od meditativnega filmskega mišljenja pričakuje Frampton. Filmske podobe kot filmsko mišljenje naj bi sprožale nove povezave, odpiranje pomena, ne pa prilagajale »materijo« filma starim metafizičnim kategorijam: »Filmsko mišljenje nas poziva k spoznanju, da znanje v naši dobi bolj poganja raba nepojma; da lahko jezikovni pojmi pačijo mišljenje in da nam lahko iz te slepe ulice pomaga film.« (Frampton, 2007: 200) Od filma in filozofije pričakuje, da bosta vzpostavila simbiotičen odnos, v katerem bo film s svojim podobjem rojeval pojme, ki jih bo potem obdelovala filozofija. Tu se opira na Deleuzovo soodvisnost pojma in podobe, še prej pa na Nietzscheja in njegovega dediča Derridaja.

Nietzsche je dognal, da jezik realnost pači in razsekava – slutiti je, da Frampton kot protistrup tej pomanjkljivosti predpisuje fluidnost filmskega izrazja, dasiravno bi rad ohranil tudi predpostavko, da film proizvaja lastno realnost, neodvisno od korespondenčnih teorij resnice –

ter da resnica zato ni nekaj odkritega, temveč nekaj ustvarjenega.

Ta uvid je soroden Derridajevim tezam o soodvisnosti govornice in pisave. Govornica in pisava se med seboj ne razlikujeta po stopnji oddaljenosti od čistega logosa, pač pa »logos« z medsebojnim vplivanjem soustvarjata. Zapis in z njim govor sta vedno zapečateni s podpisom, z biografijo pisca (ali, če hočemo, filmarja). Tako je filozofski objektivizem izmišljotina. Dogmatična metafizika ni odsev kakega objektivnega, čistega uma, temveč proizvod obsesij in teženj njenih konkretnih tvorcev.¹

Frampton se z omembo teh tez vnaprej otepa morebitne kritike, da s teorijo filozofije prilikuje nakladaški relativizem ali obskurantstvo. A njegov pripis ločene realnosti filmu omaja že derridajevska zahteva po upoštevanju biografije avtorja, izvornega jezika in drugih dejavnikov, ki botrujejo nastanku teksta oziroma filma ter določajo njegovo »notranjo« logiko. Naj bo film še tako meditativen, je za to, da njegova metaforičnost steče, potreben minimum korespondence z okolnim svetom.

In kakor opozarja Derrida, je osvobajajoči učinek metafor zelo dvorezen. Metafore »odvezujejo krivde, manjšajo težo reči in dejanj« (Derrida, 2007: 114). Njegov pretres Levinasovega odmika od Parmenidove totalitete, od monolitne celote istega kaže, da je metafora sonca, svetlobe, dejansko zatiralna in zaslepljujoča. Grški heliocentrizem, katerega šolski primer je Platonova prisposoba z votlino, je odgovoren za zanemarjanje tistega, kar je po Levinasu vir našega izvornega etičnega doživljanja: obličja drugega.

Če zrenje v obličje drugega in premostitev brezna med sabo in drugim, ki smo ga zmožni zaradi tega zrenja, zamenjamo za kolektivno zagledanost v svetlobo enega – če v bivajočem iščemo enotni »ekstrakt« ali formalno logiko – sta posledici dve. Prvič, izguba zgodovine. Drugosti vsakega trenutka posebej, in z njo časa, »ni mogoče proizvesti znotraj identitete subjekta ali bivajočega« (Derrida, 2007: 113). Drugič, padec v samoto. Če subjekt vstopi v identiteto z drugim, se izgubi možnost Levinasove etične transcendence. Po tej dvojni izgubi ostanemo zariti v sfero brezčasnih fenomenoloških in ontoloških resnic, brez slehernega čuta in razumevanja za zgodovinski, meseni razvoj. »Ker sta fenomenologija in ontologija nezmožni spoštovanja do biti in pomena drugega, sta postali filozofiji nasilja. Skoznju je celotna filozofska tradicija v svojem pomenu ter pri svojih koreninah našla skupni cilj z zatiranjem in totalitarizmom istega. Starodavno, skrivno prijateljstvo med lučjo in močjo, starodavna soudeležnost teoretske objektivnosti in tehnično-političnega posedovanja.« (glej Derrida, 2007)

V soju takšnega vsesplošnega poenotenja se odvija Platonov dialog *Gorgija*, v katerem luč dobrega obseva ideje pravičnosti, koristnosti in sreče, dokler ne sovpadajo v eno samo, nerazločljivo gmoto. Sokrat se s sogovornikom Polosom sporeče o (ne)sreči kaznovanih zločincev oziroma tistih, »ki ravnajo krivično« (Platon, 2006: 837). Pragmatični Polos si skuša pri utemeljevanju trditve, da so krivičneži, ki ubežijo kazni, srečnejši, pomagati z naslednjim primerom: »Reciva, da nekega človeka zasačijo, ko si skuša s krivičnim ravnanjem prisvojiti tiransko oblast, in ga potem, ko ga zasačijo, mučijo, mu odsekajo ude in izžgejo oči, poleg tega pa mora prestati še mnoge, velike in raznotere muke, in sicer jih mora prestati sam in tudi videti, kako jih pretrpijo njegovi otroci in žena, končno pa ga križajo ali kuhajo v smoli –, ta človek naj bi bil srečnejši tako, kot pa če se temu izogne in postane tiran, vlada v polisu do konca življenja in dela, kar hoče, medtem ko mu prebivalci polisa ter drugi tujci zavidajo in ga blagrujejo?« Sokrat se ne pusti omajati: »Spet strašiš, plemeniti Polos, ne da bi me spodbijal.« (Platon, 2006: 837–838)

Morebitna bolečnost in zverinskost kazni za Sokrata ne zmanjšata objektivne sreče, ki zaradi izničanja zagršene krivice doleti dušo kaznovanca. Preskrbljenost duše – tistega univerzalnega,

v čemer je človeštvo eno(tno) – presega vse telesne oziroma biografske pomisleke. Zločin in kazen postaneta izolirana dogodka znotraj, da se tako izrazimo, »brezsvetja«. Uveljavitev pravičnosti, do katere pride, če je zločin kaznovan, pa je lepa – če nam je všeč ali ne.

V soju takšne svetlobe – svetlobe, ki ponazarja linearno enoumje in čistost namena – uprizarjata svoja grozodejstva John Doe in Hannibal Lecter. Oglejmo si, kako metafori sledita, se z njo soočata, kako jo »mislita«, filma *Sedem* in *Ko jagenjčki obmolknejo*.

Morda je najbolj smiselno začeti pri njunem odnosu do geografske umestitve, tako rekoč do svetnosti. Oba filma sta policijski proceduralki, tako da je nabor infrastrukturnih postavk – mrtvašnica, laboratorij, policijska pisarna itd. – pri obeh nujen za odvitje zapleta, ni pa zanemarljivo, v kaj so te postavke vpete. Za *Sedem* je bistvenega pomena, da Fincher zgodbo postavi v neimenovano ali, še bolje, *brezimno* Mesto. Tisto, kar se v njem odvije, je zastavljeno kot simptom dobe, ne le kot konkreten pripetljaj. Videz mesta ne izpoveduje krajevne določenosti, temveč značaj Mesta kot takega. Medtem se film *Ko jagenjčki obmolknejo*, posnet po romanu Thomasa Harrisa, godi v natanko določenih, pogosto neizmišljenih krajih in ustanovah (Washington, Baltimore, Zvezni preiskovalni urad, inštitut Smithsonian ...). Upodobljeni dogodki niso ukalupljeni v izjavo o dobi ali svetu, temveč so melodrama o posameznih čutečih in ranljivih likih. Pripoved ne naslavlja česarkoli »občečloveškega«. Njen poglobitveni »šus« je srečanje z radikalnim drugim v obliki serijskega morilca. To se seveda pripeti tudi v *Sedem*, a »kozmoška« funkcija morilca (oziroma njena odsotnost) je v zadevnih pripovedih povsem različna. Preden se odpravimo v to smer, poudarimo: film *Ko jagenjčki obmolknejo* je na določljivo svetnost tesno navezan, *Sedem* pa se ji v prizadevanju za izjavo o nečem občem namenoma izogiba.

John Doe, morilec v *Sedem*, je po značaju učitelj. Okolico bi rad pahnil v moralno prebujenje. Ko se proti koncu filma z detektivoma Williamom Sommersetom in Davidom Millsom pelje na kraj razpleta, pravi: »Smrtne grehe vidimo na vsakem vogalu, v vsakem domu in jih trpimo. Trpimo jih, ker so pogosti, trivialni. Trpimo jih dan in noč. Nič več. Jaz dajem zgled. In to, kar sem storil, bodo vekomaj premelevali, proučevali in posnemali.« Njegova učna metoda je pošasten *reductio ad absurdum*. Zagrešitelje sedmih smrtnih grehov – požrešnosti, pohlepa, lenobe, napuha, pohote, zavisti in jeze – kaznuje tako, da se njihovi grehi obrnejo proti njim, kraje zločinov pa spremeni v didaktične instalacije.² Svoj nauk skuša povzdigniti na raven objektivnega – kljubujoč Derridaju – z izbrisom podpisa. Ime si je spremenil v John Doe, angloameriško oznako neidentificirancev, ustreznico slovenskega N. N. Pred začetkom projekta se je temeljito izbrisal iz vseh družbenih registrov (še njegov bančni račun je star le pet let) in da je razosebljenje dokončno, se je z nenehnim drgnjenjem prstnih blazinic znebil še prstnih odtisov.

Tudi Hannibal Lecter zavzema učiteljsko oziroma mentorsko vlogo. Je nekdanji psihiater, ki je po aretaciji zaradi niza umorov zaprt v umobolnici. Agentka FBI Clarice Starling skuša od njega izbežati kakšen nasvet pri lovu na serijskega morilca z vzdevkom Buffalo Bill, ki svoje ženske žrtve odira in si iz njihovih kož šiva obleko. Lecter svoji učenki pomaga do teze, da morilec hlepi po preobrazbi ter s tem do ugotovitve, da ga je treba iskati med neuslišanimi prosilci za spremembo spola. Pod svoj nauk je v nasprotju z Doejem nenehno podpisal. Ne le, ker že od

² Debeluha prisili, da se nažre do smrti; odvetnika, da si skuša po vzoru Shylockove zahteve iz *Beneškega trgovca* rešiti življenje z rezanjem lastnega mesa; preprodajalca mamil za leto dni priklene na posteljo in ga muči do stanja, v katerem bi, če bi mu s svetilko posvetili v oči, umrl od šoka; manekenki odreže nos, ji v eno dlan prilepi telefon, v drugo pa stekleničko uspavalnih tablet ter ji prepusti izbiro med klicem na pomoč in samomorom; obiskovalcu prostitutke opáše osramnik, iz katerega štrli rezilo, in mu ukaže, naj z njim prodre vanjo; na koncu umori ženo detektiva Millsa in da na dogovorjeno mesto srečanja dostavi dokaz, da je mrtva (vidimo sicer zgolj škatlo, a največ gledalcev seveda predvideva, da je v njej glava); detektiv Mills ga v navalu jeze umori ter ga s tem kaznuje za greh zavisti (Doe mu je zavidal družinsko življenje).

³ Žal je Lecterja v filmskih priredbah doletelo grobo pohabljenje. Prvi je ta zločin zakrivil režiser Ridley Scott, ki ga je v svoji priredbi *Hannibala* spremenil v nesebičnega zaljubljenca. Še hujšo napako pa je zagrešil sam Harris, in sicer na spodbudo bedastega in prostaškega producenta Dina De Laurentisa. De Laurentis je Harris postavil pred dejstvo, da bo kot lastnik pravice do uporabe Lecterjevega lika o njem posnel še en film – s Harrisovim blagoslovom ali brez njega. Harris je storil najslabše, kar je mogel. Ker si je s koncem *Hannibala* zaprl pot za smiselno nadaljevanje, je na hitro napisal roman *Hannibal Rising* (istoimenski film se je v slovenskem prevodu imenoval *Hannibal: Rojstvo zla*), v katerem je Lecterja »razložil«. Njegova asocialnost in ljudožerstvo izvirata iz pripetljaja v otroštvu – bežno nakazanega že v *Hannibalu* –, ko mu je tolpa sestradanih vojaških dezertarjev pred očmi požrla mlajšo sestro. Tej epizodi sledi Hannibalovo bivanje v sirotišnici, posvojitve ter zgodba o neizpoljeni ljubezni do posvojiteljeve žene. Tako je Harris Lecterja oropal nedosegljive drugosti in iz njega dokončno naredil romantičnega junaka.

začetka pripovedi vemo, kdo je, temveč ker se niti ne pretvarja, da ga pri ravnanju usmerja kakšen transcendenten, brezseben cilj. Njegov odnos s Clarice Starling je svojevrstno (na trenutke sokratsko) spogledovanje, med katerim mora učenka požrešnemu – Lecterjevu morilski metodi je ljudožerstvo – učitelju v zameno za namige o Buffalo Billu streči s koščki svoje osebne zgodovine. Doe skuša svet spremeniti ali celo rešiti ter se nato izničiti; Lecter svet podreja svojim apetitom.

In medtem ko je Doe brezupno zapleten v platonsko trojico dobro–lepo–pravično (»lepo« v toliko, kolikor se mu grešniki telesno gnusijo), jo je Lecter razmrcvaril, si iz nje prilastil lepo in ga absolutno poistovetil z všečnim, s tistim, kar povzroča užitek – s tistim, kar nima z lepim in pravičnim Platona nikakršnega odločilnega opravlja. Lecter je vseskozi esteta. Je gurman (tudi sicer). Za žrtve si najraje izbira ljudi, ki se grdo vedejo. Po spominu riše arhitekturne znamenitosti Firenc. Da bo nezavestnemu pazniku odrezal obraz, si ga nadel in kot navidezna žrtev pobegnil v rešilcu, se pripravi s poslušanjem Goldbergovih variacij. Flautista baltimorskega simfoničnega orkestra je umoril, ker je zasedbi kazil zvok, nato pa je njegov priželjec in trebušno slinavko v raguju postregel orkestrovemu upravnemu odboru.

Lecterja v filmu – razen v sklepnem prizoru, ko se s prostosti po telefonu poslovi od Clarice z dvoumnim opravičilom: »I'm having an old friend for dinner.« – vedno vidimo skozi steklo

ali rešetke, osvetljenega od zgoraj, kakor eksponat v galeriji ali žival v živalskem vrtu. Takšen položaj osvetlitve sledi Levinasovi domnevi, da z uzrtjem obličja drugega vedno napoči uvid o njegovi neodpravljeni nezapopadljivosti. Drugi nas vabi v etično preseganje samih sebe, a hkrati je njegova pojava srhljiva. Jonathan Demme nas s takšno osvetlitvijo in uokvirjenjem Lecterja od njegove tujosti razmeji in nam s tem naredi uslugo. Njegova hudodelstva so zaradi svoje neomajne notranje logike privlačna, fascinantna, a to, da skuša vse, kar vidi, subsumirati pod totaliteto svojega téka, za nas ne sme biti sprejemljivo.

Demmejeva odločitev, da se Lecterju postavi nasproti in ga motri s skrajnim nezaupanjem, je toliko pohvalnejša, ker z njo sledi Harrisovi literarni zasnovi lika. Harris se v prvih treh knjigah, v katerih nastopa Lecter – *Rdeči zmaj* (*Red Dragon*), *Ko jagenjčki obmolknejo* in *Hannibal* –, načeloma ne odreče njegovi absolutni drugosti. Večkrat poudari, da velja Lecter za psihopata oziroma sociopata le zato, ker stroka zanj nima ustrezne kategorije. Njegova morilska in kanibalska nagnjenja niso nikakor pojasnjena, tako da nas ob nekaterih odlomkih obide sum, da Harris kokekira z idejo radikalnega oziroma demonskega zla.³ Zev med Lecterjem in nami je nepremostljiva in Demme to nepremostljivost zvesto ohranja.

Sedem je topogledno nevarnejši film. Mesto, ki nam ga kaže, je klavstrofobičen, temačen panj, katerega prebivalci se vlačijo skozi špalir svojih in tujih zločinov in brezobzirnosti, zvečer pa se, če imajo srečo, zatečejo nazaj v zaklenjeno in zapahnjeno zasebnost svojih bivališč – bivališč, ki so osvetljena popolnoma v skladu s Platonovo prisposodbo o votlini. Tudi če zunaj sije sonce, jih osvetljujejo električne svetilke in še zlasti, kadar je dan, so okna vedno zagrnjena z zavesami, karnisami in roletami (prikljenjenci so zadovoljni s senčnimi prividi na stenah votline in sovražni

do vsakogar, ki bi jih rad popeljal na plan). *Sedem* je film kadrov, ki so tudi, če so posneti na prostem, zaradi nizkih kotov in zamejenosti z masivno, umazano arhitekturo videti kakor interierji. Naravna svetloba, ki jo večino filma vidimo le v utrinkih, je bleda in zanemarljiva ali pa rezka in zoprna. In takšno svetlobno stanje vlada, dokler ne pridemo do izteka Doejeve učne poti. Kadrov neba, sonca, jasnitve smo deležni šele na vožnji do kraja, kjer se Mills znese nad Doejem in kjer se poslanstvo slednjega uspešno dovrši.

Lahko rečemo, da Doe svoje sporočilo dokonča s skrunitvijo tistega, kar je hotel zaščititi, da torej vas, zato da bi jo rešil, zravnava s tlemi. A postavitev in doziranje osvetlitve nas vabita v povsem drug zorni kot. *Sedem* je od začetka v mračnih domovanjih umorjencev do konca, ko se v pušča-vskem prostranstvu zgodi zadnji umor, sočuten popis neke platonistične iluminacije.

Njena izhodišča so tudi naša. Film gledamo v solidarnosti – če že ne v poistovetenju – s Sommersetom: »Ne morem več živeti nekje, kjer se apatija sprejema in ohranja, kakor da bi bila vrlina.« Kmalu z nelagodjem opazimo, da je ta občutek, če prezremo drugačno ubesedenje, popolnoma enak Doejevi pritožbi o toleranci do greha. Razlika je edino v tem, da Doe, zaverovan v ontološko oziroma metafizično svetlobo, ni zmožen etičnega upoštevanja drugega. Vprašanje je torej, ali bomo sledili Sommersetovi naraciji – »Sočustvujem, popolnoma sočustvujem. Apatija je rešitev. Izgubiti se v mamilih je lažje kakor shajati z življenjem. Tisto, kar hočeš, je lažje ukrasti kakor zaslužiti. Otroka je lažje pretepati kakor vzgajati. Tudi ljubezen nekaj stane, saj zahteva trud in delo.« – in njegovi odločitvi, da kljub temu vztraja v pogledu na drugo obličje, naj bo še tako polno hib, ali se bomo pustili zapeljati Doejevi brezobzirni, zaslepljujoči luči.

Po vsem povedanem lahko ocenimo, da ne *Sedem* ne *Ko jagenjčki obmolknejo* ne ustrezata Framptonovim ambicijam o filmu, ki da naj filozofiji odpira nove poti. Svetlobno prisposodbo v obeh naslavlja napetost med tujostjo in privlačnostjo drugega, a ta miselna pot je v filozofiji že dodobra izhojena. Obravnavana filma nam nanjo pokažeta zgolj nekoliko izostren razgled.

Literatura

Pisni viri

- DERRIDA, J. (2007): *Violence and Metaphysics: An Essay on the Thought of Emmanuel Levinas*. V: *Writing and Difference*, (ur.), London, Routledge.
- FRAMPTON, D. (2007): *Filmosophy*. London, Wallflower Press.
- PLATON (2006): *Gorgija*. V *Zbrana dela*, 1. zv. Celje, Mohorjeva družba.
- REILLY, B. J. (2006): Jacques Derrida. V: *The Columbia History of Twentieth-Century French Thought*. V: KRITZMAN, L. D. (ur.). New York, Columbia University Press.

Filmski viri

- CRONENBERG, D. (1975): *Shivers*. Cinépix.
- DEMME, J. (1991): *The Silence of the Lambs*. Orion Pictures Corporation.
- FINCHER, D. (1995): *Seven*. New Line Cinema.
- KUBRICK, S. (1968): *2001: A Space Odyssey*. Metro–Goldwyn–Mayer.
- LYNCH, D. (2006): *Inland Empire*. Asymmetrical Productions.
- SIMON, A. (2000): *The American Nightmare*. Minerva Pictures.