

Od Osmega potnika do Pike Nogavičke

Osamelost v filmih Davida Fincherja

Dušan Rebolj »Eden najbolj nadarjenih filmarjev moje generacije je David Fincher, vendar nisva v isti kategoriji. Jaz sem pisec-režiser. In to je nekaj drugega. [...] Mnogo laže si je ogledati scenarije, ki so že na voljo. Lahko sodeluješ s piscem, predelaš scenarij in takšne stvari. Tako posnameš več filmov. Ampak ko mine šest let – kje je tisti glas? Ni ga več.«
– Quentin Tarantino v pogovorni oddaji Charlieja Rosea

O kakšnem »glasu« je govoril Tarantino, ko je svojo delovno metodo primerjal s Fincherjevo? Morda o nekakšni težko opredeljivi avtorski izraznosti, lastni izvirnim režiserjem. O vtisu, zaradi katerega bi v idealnem primeru lahko zaslužili, kdo je avtor filma, tudi če ne bi ujeli najavne ali objave špice. V nasprotju z možnostjo smiselne umestitve filma v avtorjev opus potem, ko smo o njem izvrtali že vse kadorske in druge podatke.

Ali če smo manj zahtevni – o skladnosti režiserjevega dela. O občutku, da sumo njegovih ali njenih filmov preveva miselni tok, ki se odraža v vsebinskih elementih, odločitvah o formi ter v prepletu tega dvoje.

Glas

Če v pojem »glas« zvlčemo prvo opredelitev, potem ima Tarantino prav. Na primer, *Socialno omrežje* (The Social Network, 2010) bi lahko na prvi pogled posnel marsikdo. Toliko bolj če bi si, tako kakor si je Fincher, suženjsko oprtal pretežki in blebetavo kričavi scenarij Aarona Sorkina. Po drugi strani bi *Neslavne barabe* (Inglourious Basterds, 2009), orjaško, z referencami nabitob hvalnico evropskemu filmu, težko pripisali komu drugemu kakor Tarantinu, še zlasti po prizoru v kletni krčmi, v katerem so zamizne razprave o popularni kulturi toliko kot samopoklon *Steklim psom* (Reservoir Dogs, 1992) in *Šundu* (Pulp Fiction, 1994).¹

Zato pa Fincherjevim filmom – tudi tretjemu *Osmemu potniku* (Alien³, 1992), ki ga je Fincher zaradi vsiljivega vmešavanja producentov razdedinil – ne moremo odrekati zaznamovanosti z avtorskim »glasom« po drugi, manj zahtevni opredelitvi. Onstran tehničnih inovacij – nekateri štejejo njegovega *Zodiaka* (Zodiac, 2007) za revolucijo v snemanju nočnih prizorov –, darkerske estetike – predvsem elektronskih oziroma industrijskih zvočnih podlag ter nekajkrat obnovljenega delovnega razmerja s Trentom 'Nine Inch Nails' Reznorjem – in gibljive, malodane kačje kamere – spominimo se trenutka vloma v *Sobi za paniko* (Panic Room, 2002) ali sklenega pregona



Osmi potnik 3

po rovih v *Osmem potniku 3* – so Fincherjevi filmi tako rekoč homogen tematski sklop. Le da zna temo mestoma zakrinkati gola številčnost premetij in permutacij.

Ne gre za to, da lahko Fincherja mirno označimo za režiserja trilerjev o serijskih oziroma množičnih morilcih. Na najbolj vidni, izrecni ravni tega sicer ne moremo in ne smemo prezreti. Skoraj pol Fincherjevih dolgotrajnih filmov, *Osmi potnik 3*, *Sedem* (Se7en, 1995), *Zodiak* in *Dekle z zmajskim tatujem* (The Girl with the Dragon Tattoo, 2011), govori o serijskem iztrebljanju človeških bitij. Kakor pravi Fincher, posnel je že več pripovedi o tem, »kako ljudje v kletih z električnim orodjem grdo ravnavajo z drugimi ljudmi«. Toda Fincherjevi morilci, pa tudi nekatere njihove žrtve in zasledovalci, so figure v širšem, splošnejšem razmisleku. Mnogo izraziteje in stanoviteje kakor filmar o grozodejstvih z električnim orodjem je Fincher filmar osamelosti in odtujenosti. Njegove pripovedi so izpeljanke problema odcepljenosti od človeških občestev, od sveta vsakdanjih človeških zadev, ter prikazi bolj ali (pogosto) manj uspešnih poskusov razčiščenja s to odcepljenostjo oziroma izhoda iz nje.

Osamelost

Popoln destilat te problematike je Fincherjev videospot skladbe Judith zasedbe A Perfect Circle. Dejstvo, da skladba govori o jalovem poskusu premostitve brezna med paralizirano osamljenko in Bogom, je za razvoj pričujoče teze sicer dobrodošlo. Ni pa bistveno, saj besedila, podobno kakor scenarijev svojih celovečercer, ni napisal Fincher. Bistveno je, da je spot od samih začetkov te izrazne zvrsti ena naj-

boljših uprizoritev akta glasbene izvedbe. Ne gre za posnetek koncerta, temveč za posnetek izvedbe skladbe, instalirane v prizorišče, podobno skladišču, najverjetneje v zasedbin prostor za vaje. Fincher s kamero, sorodno tisti iz *Sedem*, in rabo orodij za manipulacijo kadra ustvari mitologiziran abstrakt – gibljiv portret skupine, iztrgane iz okvirov občinstva, javne zaznave in glasbene produkcije, ter navsezadnje odtujene od same sebe. Čeprav zasedba deluje kot popolnoma usklajen stroj za proizvodnjo granitne zvočne gmote, se njeni deli, posamezni člani, obnašajo povsem avtonomno. Stojijo daleč vsaksebi, v vsem videospotu pa se niti dva niti enkrat ne srečata s pogledom.

In prav ta varljivi vtis avtonomne osamelosti – skupina A Perfect Circle je seveda še kako javno zaznana, vpeta v pogled občinstva ter v posel glasbene produkcije – je torišče Fincherjevih filmskih pripovedi. Fincher snema filme o tem, kako okolni svet prenika v porozna življenja osamelcev in kako dejanja osamelcev motijo ureditev okolnega sveta.

Zaporniški kompleks, kamor na začetku tretjega *Osmega potnika* z reševalno kapsulo strmoglavil Ellen Ripley, je ustrojen po zgledu srednjeveških samostanov. Jetniki so samozadostna, celibatna skupnost, ki si za duševni mir prizadeva z zaprtostjo pred družbo. To krhko sožitje z žensko pojavnostjo najprej zmoti Ripley, zatem trdoživi parazit, ki se izvali iz jajca, prenesenega s kapsule, na koncu pa še odprava korporacije Weyland-Yutani, ki ji skuša Ripley (v četrtem delu izvemo, da neuspešno) preprečiti, da bi nezemeljsko kreaturo izkoristila v komercialne namene. K motivu

1 *Neslavne barabe* so v tem oziru okrnjen avtorski izdelek le, kolikor se iz filma predirljivo zrcali neko drugo avtorstvo – avtorstvo snemalca Roberta Richardsona, čigar polne barve in brezhibna osvetljava so najprej dobesedno naredile filme Oliverja Stonea, zadnja leta pa še bolj kakor Tarantinova krepjio Scorsesejeva dela (začenši s *Casinom* iz leta 1995).



Sedem

meniške zabarikadiranosti, usodno zajedene oziroma ujete v okolni svet, se Fincher po nesrečni izkušnji z *Osmim potnikom* ni nehal vračati.

Sedem je mogoče, pa tudi pravilno prebrati in pregledati kot soočenje dveh izpeljav tega menišтва. Najprej zabubljenosti v neoplatonistični svet krščanskih nauk o grehu. Kaj je stanovanje Johna Doeja, polno polic samoizpovednih, ročno naškrebanih zapisov ter skladovnic orodja za izvedbo prevzgojnega projekta, če ne srednjeveški samostan, posvečen vdajanjju večnim resnicam? Povsem jasno je, da Fincher Doejevo morjenje že z osvetlitvijo – od električno osvetljenih domovanj prebivalcev Mesta, zasenčenih kakor Platonova votlina, do razbohotenja jedke svetlobe na planjavi, kjer Millsu dostavijo tisto presunljivo škatlo – zastavi kot didaktični prijem, s katerim učitelj preobraža puščavo, pred katero se zaklepa v sholastični brlog. Doejev protipol je detektiv Sommerset. Tudi on je neporočen osamelec. Tudi njegovo bivališče je slabo osvetljen brlog, kjer premlava o propadlosti človeškega občestva. Da lahko zaspi, da zajezi naval praznine in nezanesljivosti, vsak večer zažene metronom. Toda če je notranji ritem za Doeja sprotna samoprirditev, začne Sommersetu presedati. Nekega večera zgrabi metronom in ga naveličano raztrešči – in začne raje metati nož v tarčo. Resignirana osamelost ni več mogoča. V svetu se mora angažirati, vendar ne tako kakor Doe. Ker Sommerset ni brezupno zazrt v Doejevo poblaznelo svetlobo, v enoumje svetosti, mu ob sklepu preostane le stališče sočutne navzočnosti: »I'll be around.«

Protagonista *Kluba golih pesti* (Fight Club, 1999) uvidita o širšem bivalnem okolju nekaj podobnega. Tudi onadva ga hočeta preobraziti, vendar ne z zornega kota že izoblikovane samobitnosti. Njun projekt, in v pripovedi se dejansko imenuje »projekt«, je projekt osebne izgradnje, skorajda newagerski. Njuna meditacija, njuno razosebljenje, je pretep – na koncu pretepa »se sicer

Mnogo izraziteje in stanovitneje kakor filmar o grozodejstvih z električnim orodjem je Fincher filmar osamelosti in odtujenosti.

*nič ne razreši, vendar ni nič pomembno.*² Njuna verska ekstaza je kruljenje gledalcev pretepa, podobno glosolaliji »v binškošnih cerkvah«. Tako kakor John Doe menita, da lahko svet do svoje odrešitve prispe le skozi ogenj. Na požig pa se pripravljata v osami, ki spominja na civilizacijo le po najsplošnejših orisih.

Osamljene postave se v Fincherjevih pesajih nizajo ena za drugo. Nicholas Van Orton, ki ga v *Igri* (The Game, 1997) igra Michael Douglas, je poslovnež, čigar her-

2 Prostovoljno samouničevanje je v *Klubu golih pesti* logično zdravilo za neko bivanjsko obolelost, katere jedro je v tem, da se je zagotavljanje materialnega preživetja prevesilo v čezmerno goltanje blagovnih presežkov. Človeški apetit je treba ponovno kalibrirati; vrtni ga je treba na točko, kjer dejansko zagotavlja preživetje in ne vodi v kronično nepotešenost. Zakaj lahko lik Edwarda Nortona v prvi četrtini filma spi le, če hodi svojo nesrečo objokovat na vse možne podpirne skupine? Zato ker ni res, da z njim ne bi bilo nič narobe. Z njim je narobe vse. Sprevržen je v temelju, kot živo bitje. Jetičniki in bolniki z rakom na modih so zato, ker si jasno želijo preživeti, v nekem smislu na boljšem od njega.

metični svet raztrešči bizarna igra vlog, v katero ga pahne zaskrbljeni in dobro hoteci brat Conrad. Zopet torej gledamo pripoved o radikalnem učnem posegu, ki meri na obnovo življenja skozi njegovo uničenje.

Meg Altman (Jodie Foster) se mora v *Sobi za paniko* otepati manj predvidenih razsežnosti hlastanja po varnosti. Varnostna sobica, v katero se Meg s hčerjo zateče pred vlomilci, je hkrati skrivališče denarja, zaradi katerega so sploh vlomili v njeno hišo. Mehanizem zaščite je hkrati mehanizem osame, sčasoma pa več ne jamči ne enega ne drugega – kar smo v nekoliko drugačni preobleki videli že v *Klubu golih pesti*.

Stanovanje Nortonovega lika ločijo od sedenjih stanovanj čevljev debele betonske stene, kar pride prav, ko »vulkanski izbruh kršja, ki je bilo nekdaj tvoje pohištvo, in osebne premičnine, bušne skozi celostenska okna in plameneč odjadra v noč.« Popis dogodka je seveda ena od številnih prispevkov za že omenjeno ognjeno preobrazbo osebnega sveta, za osvoboditev izpod bremena osebne lastnine. Toda nič manj ni pomenljiva

neka razsežnost, ki se boči tik pod površjem. Moderna stanovanja so zgrajena tako, da nas njihove stene ščitijo pred takšnimi in drugačnimi eksplozijami pri sosedih. Biti hočemo sami in same puščamo njih. Temu namenu pa ni več zadoščeno, če začnejo v finih restavracijah izločati neizrekljive sestavine v našo kremno gobovo juho.

Zodiak je reprizna sopostavitev dveh rušilnih (in v izteku porušeni) osamelosti – osamelosti neznanega serijskega morilca zaljubljenih parov in osamelosti nekdanjega karikaturista Roberta Graysmitha, ki se z maničnim, večletnim razvozlanjem uganke, kdo je morilec, prižene čez rob



Igra

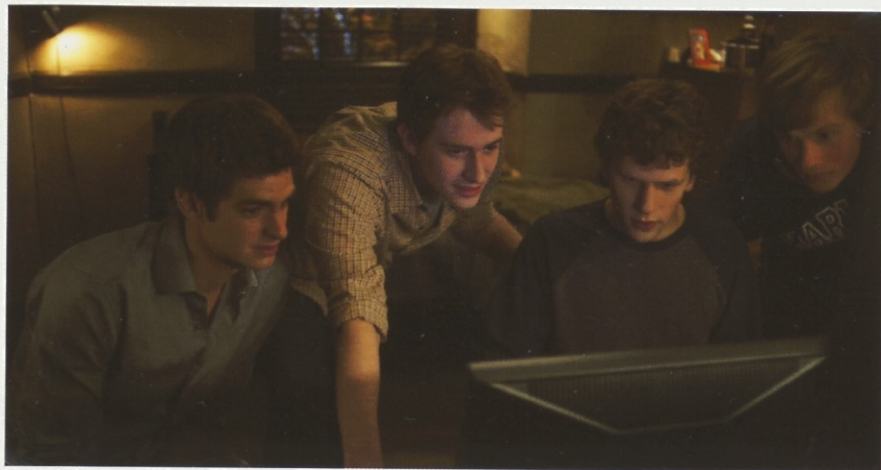
norosti in si zavozji zakon. *Nenavadni primer Benjamina Buttona* (The Curious Case of Benjamin Button, 2008) je pripoved o tem, kako ljubezen odrešuje osamelca, ki se pomlajuje, namesto da bi se staral. Mark Zuckerberg pa v *Socialnem omrežju* izumi prototip facebooka, ko iz neuslišane osamelosti udriha po ženskah. Le-tem ni zoprno zato, ker je zapiflan računalničar, ampak zato, ker je, kot mu prijazno razloži lik Rooney Mara, kreten. Osamelci kretren preobrazbi svet z izumom, ki širi osamelost toliko uspešneje, ker poraja privid skupnosti.

Po vsem povedanem bi lahko rekli, da Fincherjeva ustvarjalna pot, če seštejemo vse njene postaje, na čelu z nastopom Rooney Mara v *Socialnem omrežju*, meri naravnost v film, ki ga je posnel nazadnje, v ...

Dekle z zmajskim tatujem.

Lik Lisbeth Salander, tetoviranega dekleta iz naslova, je Stieg Larsson, avtor knjižne trilogije, katere prvi del je ekraniziral Fincher, delno ukrojil po zgledu Pike Noga-vičke.³ Motiv družbene izobčenke s skoraj nadčloveškimi sposobnostmi (namesto s Pikino telesno močjo jo je ovesil s fotografskim spominom, hiperintelligentnostjo, večščino vdiranja v računalniške sisteme in podobnim) je Larsson zapečatil s spominom iz mladosti: pri petnajstih letih je odrevenelo opazoval, kako trije njegovi prijatelji posiljujejo neko dekle. Njeno ime, Lisbeth, je nadel nosilni junakinji niza pripovedi, skozi katere je razčiščeval, tako pravijo njegovi najbližji, svoje krivdne občutke ter zamere do raznoraznih zavrženih plati švedske družbe. Delno ekonomskih, še bolj pa ideoloških.

Morilec ali, bolje rečeno, morilsko izročilo v *Dekletu z zmajskim tatujem* je v okvirih Fincherjevega dela jasen odmev krščanske penologije Johna Doeja iz *Sedem*. Kot vemo, se je izvorni Larssonov naslov, preden so trilogijo začeli tržiti na anglosaških trgih, glasil *Moški, ki sovražijo ženske*. Korenine tega sovraštva je Larsson, sodeč po idejnem ozadju umorov v knjigi, našel v triadi krščanstvo–patriarhat–antisemitizem. Na drugem bregu je asocijalnost Lisbeth Salander in njeno ponosno kršenje organizacijskih družbenih struktur – še zlasti kolikor je družba vse bolj digitalna – reinkarnacija kaotičnega separatizma Tylerja Durdena iz *Kluba golih pesti*.



Socialno omrežje

Sorodnosti s slednjim je še veliko. Najbolj vpadljiva je Fincherjeva vrnitev k nečemu prepoznavno švedskemu. Pripovedovalec *Kluba golih pesti* je bil pred srečanjem s Tylerjem Durdenom »suženj ikejskega gnezdnega nagona«. Obsedenost z notranjo opremo iz Ikee je bila za Fincherja škrlatno znamenje potrošniške prenažrtosti. Sedaj mu je postavitev pripovedi na Švedsko ponudila priložnost, da motiv še globlje ironizira. Iz Ikee je notranja oprema svetlih domovanj tistih protagonistov, ki so v povesti pripadniki »nove«, socialdemokratske, povojne Švedske. Starejši, predvsem negativni protagonisti prebivajo v mračnih, zatohlih bajtah, naphanih s spominki na mizogino in nacistično preteklost. Izjemi sta dve. Morilec in seveda Lisbeth. Lisbethino stanovanje spominja na utrjene, zatemnjene brloge Doeja, Sommerseta, Durdena in Graysmitha. Morilčevo bivališče je sicer najizraziteje »ikejsko« od vseh, toda podpira ga klet, kjer so osovražene ženske podvržene grdemu ravnanju z električnim orodjem. Ikeina oprema se umakne težkoindustrijskim elementom, namenjenim zastrupljanju, vklepanju, vrtnanju in rezanju.

Za Ikeino podobo družbeno odgovornega podjetja se skrivajo porazni delovni pogoji pri azijskih podizvajalcih? Dediščine rasnega supremacizma in krščanskega ženskomrznosti ni mogoče na mah izničiti s skandinavsko državo blaginje? Skandinavska država blaginje kot takšna ne bi obstajala brez temeljne nepravičnosti, ki je ne želi popraviti niti najbolj vneti socialni demokrati? Ni povsem jasno, na kateri stopnji kritike se ustavi Fincher. Nedvomno je le, da je tako kakor v *Sedem*, *Klubu golih pesti* in drugih svojih filmih očarano zazrt

v lik – tokrat močan ženski lik –, ki sporno polje v celoti zavrača. Ko z razrešitvijo zločina – s samosvojo osamelo virtuoznostjo – drezne v njegovo spornost, ga preobrazi, obenem pa zgradi skromen nastavek za svojo lastno preobrazbo in vsaj za zmeren izstop iz popolne osame.

Molk

Pripovedovalec *Kluba golih pesti* poudarja, da se s pretepi odstira tisto bolešno stanje, v katerem se je treba v nedogled nesmiselno pogovarjati. Podobni so Lisbethini vzgibi za molčečnost, za hladno, soli(psi)stično osredotočenost na delo, nepredirno za večino tistih, ki jo nagovarjajo. Molk je izraz njene samosvojesti – navsezadnje nepotprežljivosti do tistih, ki ne umevajo tako hitro kakor ona – in hkrati obramba pred neželeno pozornostjo, bodisi zgleddanega, a disciplinirano zadržanega šefa bodisi dodeljenega skrbnika, ki je sadist in posiljevalec. Fincher je dejal, da je po štiridesetih prebranih straneh dojel, zakaj so mu poslali Larssonovo knjigo. To sploh ni presenetljivo. Lisbeth Salander se docela prilega v njegovo menažerijo zasebnih in posebnih osamelcev.

Tudi zaradi literarne prsti, iz katere jo je zagnetel Stieg Larsson:

Pika je sedela za mizo, glavo je naslonila na roke. Zasanjano je strmela na plapolajočo lučko, ki je stala pred njo.

»Ona – ona je na neki način tako sama,« je rekla Anica in glas se ji je malo tresel. [...]

»Če bo pogledala semkaj, ji bova lahko pomahala,« je dejal Tomaž.

Toda Pika je zasanjano strmela predse.

Nato je ugasnila luč.

3 Op. ured.: Glej tudi obširen tekst Zorana Smiljanića o Larssonu in knjižno-filmskem fenomenu Milenijske trilogije v *Ekranu*, november 2010 (str. 28–33).