

Kolor w przestrzeni miejskiej Siedem Davida Finchera

Siedem to film, który dzięki złożonym zabiegom formalnym *cops i buddy movie* z prostej historii o poszukiwaniu seryjnego mordercy stał się opowieścią o swoistej podróży przez metaforyczne i dosłowne terytorium siedmiu grzechów głównych. Zdaniem Davida Finchera, podstawowym celem audiowizualnych zabiegów było uzyskanie klaustrofobicznej atmosfery, poczucia osaczenia przez kolejne zbrodnie, wciągnięcia w wir opowiadanej historii moralnego upadku wielkiego miasta[1].

Przestrzeń metropolii – niesprecyzowanej bliżej w żadnym momencie filmu – składa się z wielu różnych obszarów, których ostateczny wygląd był konsekwencją konkretnych wyborów realizatorów. W całym filmie wykorzystano trzy typy negatywów: numer 5293 do rejestracji akcji we wnętrzach, 5245 w ujęciach dziennych w plenerze oraz 5287 do scen nocnych i we wnętrzach samochodów[2]. Jak pisała Małgorzata Ząbkowska[3], w scenach nakręconych na negatywie numer 5293 można dostrzec podział na wnętrza pozytywne i negatywne. Do pierwszych zalicza ona komisariat, mieszkanie Millsa, dom Somersetu oraz bibliotekę. W miejscach tych dominują ciepłe beże, żółcienie, brązy oraz biel. Do przeciwległej grupy zaliczyć można wszystkie miejsca zbrodni, w których często jedynym źródłem światła są latarki. Obie grupy charakteryzują się wyraźną kolorystyką, która jednak w miarę rozwoju akcji zaczyna pojawiać się coraz częściej w różnych konfiguracjach. W całym filmie można wyodrębnić kilka dominujących barw: czerń, czerwień i zieleń, które nadają znaczenie przede wszystkim miejscom negatywnym.

Symbolika barw była znana już w III wieku n.e., pojawiała się między innymi w *Liber de spectaculis* Tertuliana z Kartaginy oraz *Etymologiach* Izydora z Sewilli[4]. Kolory wiązano z konkretnymi zja-

[1] „Podobał mi się fakt, że film był tak bezwzględny [...]. Podobał mi się pomysł masowej rozrywki z wszystkimi jej paskudnymi pułapkami. I podoba mi się pomysł filmu, odciskającego swoje piętno na widzów. [...] Podobało mi się, jak chwyta w przeciwsobną, charakterystyczną dla mitologii seryjnego zabójcy relację przyciągania i odpychania” [przekład – M.C.]. „I liked the fact that the movie was so ruthless [...]. I liked the idea of a mass entertainment that has all those nasty trappings. I like the idea of a movie that takes its toll on the audience. [...] I liked how it

trapped into the push-pull, attraction-repulsion relationship we have with serial killer mythology”. J. Swallow, *Dark Eye. The films of David Fincher*, Reynolds & Hearn, London 2003, s. 67.

[2] M. Ząbkowska, *Siedem*, „Film & TV Kamera” 2003, nr 2, s. 15.

[3] Ibidem, s. 15–16.

[4] M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wydawnictwo „Arkady”, Warszawa 2003³, s. 122.

wiskami, bogami lub cechami: czerwień z wojną, Marsem, ogniem czy słońcem i latem, biel z zimą, zieleń z wiosną i płodnością natury, błękit z morzem i niebem[5]. W estetyce średniowiecznej, do której najwyraźniej nawiązuje dobór barw w *Siedem*, semantyka barw uległa poszerzeniu o odniesienia spirytualistyczne. Warto jednak podkreślić, że była ona różna na przestrzeni wielu wieków i wymaga zawsze interpretacyjnej ostrożności, tak jak postuluje w swojej książce *Farbe im Kino* Susanne Marschall[6]. Wszelkie kolory obecne w filmie należy w związku z tym odczytywać w odniesieniu do towarzyszącego im kontekstu, czyli kolejnych grzechów głównych.

Pierwszym miejscem zbrodni jest lokum otyłego mężczyzny oddającego się grzechowi nieumiarkowania w jedzeniu i piciu, który jako *gula* (obżarstwo) funkcjonował jako jeden z siedmiu składników rozpowszechnionej w XIII wieku przez Henryka z Ostii *Saligii* – mnemotechnicznym skrócie nazywającym siedem grzechów głównych[7]. Grzech ten symbolizuje ciemne, zagracone mieszkanie, uciekające spod nóg robactwo i unoszący się w powietrzu pył. Na ścianach dominuje zgniła zieleń daleka od nadziei, odnowy i Rajskiego Ogrodu, z którymi wiązano znaczenie zieleni intensywnej, soczystej[8]. *Gula* jawi się w tej przestrzeni jako żądza prowadząca do nadmiaru – w kuchni stoi nie jeden, lecz dwa telewizory, wszędzie pełno jest rozkładającego się jedzenia, zmarły lokator miał tak dużą nadwagę, że najpewniej nie był już w stanie opuszczać swojego domu, na co później zwróci uwagę Somerset.

Kolor ten będzie dominował również w miejscu, które staje się scenerią *acedii*, z ofiarą przykutą do łóżka jako ostrzeżeniem przed „lenistwem” lub gnuśnością, niezdolnością do działania. Zwisające z sufitów choinki zapachowe zdają się tylko potęgować zatechły zapach unoszący się w mieszkaniu ofiary. Pracę nad sceną i jej kolorystyką operator David Khondji opisuje następująco:

To była bardzo nekrotyczna, zielona scena, jak bycie na dnie rzeki z poczuciem, że czas minął. Miała wręcz wilgotny, grzybiczy wygląd. Dodałem trochę zielonego żelu do wszystkich świateł, zbalansowanych na światło dzienne, aby oddać poczucie niepokoju. Jak w malarstwie Edvarda Muncha, uzyskuje się pewnego rodzaju zielone widmo, nawet jeśli na obrazie nie ma zieleni. [przekład – M.C.][9]

Tak wyposażona scena pozostaje wyłącznie dosłowną interpretacją tego grzechu. *Acedia* – stwierdzał Czesław Miłosz w *Ogrodzie nauk* –

[5] Ibidem.

[6] S. Marschall, *Farbe im Kino*, Schüren Verlag, Marburg 20092.

[7] Cz. Miłosz, *Saligia*, w: idem, *Ogród nauk*, Instytut Literacki, Paryż 1981², s. 62–63 („Biblioteka Kultury” t. 332).

[8] M. Rzepińska, op. cit., s. 133.

[9] „This was a very necrotic, green scene, like being under the bottom of a river – with the feeling that time has passed. It had a moist, fungal look. I addend a bit of green gel to all the lights, which were all daylight-balanced, just to give the feeling of angst. As in an Edvard Munch painting, you have this green spectrum, even if there is no green within it”. D.E. Williams, *The Sins of a Serial Killer*, „American Cinematographer” 1995, nr 10, s. 40.

jest zapożyczeniem z języka greckiego: *akedia*, i oznacza nie tyle lenistwo, ile raczej obojętność, ospałość i gnuśność w znaczeniu duchowym[10].

Innym kolorem dominującym w całym filmie jest czerwień. Pojawia się ona zaraz na początku w postaci puszek z makaronem wraz z wkroczeniem obżarstwa jako ironicznym nawiązaniem do popkultury, zwłaszcza do odzwierciedlenia jej w twórczości Andy’ego Warhola. Czerwień znajduje się także w samym centrum drugiego miejsca zbrodni – w eleganckim gabinecie kancelarii adwokackiej, symbolizującej grzech chciwości, czyli *avaritii*. Zgodnie z odniesieniem do starocerkiewnego *sriebrolubje* i greckiego *filarguria*[11] był to grzech niepomysłowanej żądzy pieniądza. Zielone akcenty w wiszących na ścianach obrazach abstrakcyjnych są wyraźnym sygnałem, że pomimo powierzchownego ładu wewnątrz to wiele łączy z miejscem wcześniejszej zbrodni. Delikatne światło[12], zdaniem operatora nawiązujące do *Kupca weneckiego* Szekspira, pada na skreślony ludzką krwią napis na jasnej wykładzinie. Czerwień wiąże się tutaj oczywiście z krwią, ale w kolejnym miejscu zbrodni zyska wiele innych znaczeń. Nieczystość symbolizuje w filmie dominacja czerwonych i zielonkawych światła w labiryncie podziemnych korytarzy domu publicznego. Twórcy tłumaczą wybór oświetlenia i kolorystyki sceny w odniesieniu do konkretnych skojarzeń:

W części pomieszczenia jest zielone światło, z mieszkanką pełnej, bardzo głębokiej czerwieni po drugiej stronie. Zdecydowaliśmy się na te kolory, ponieważ scena rozgrywa się w domu publicznym i chcieliśmy osiągnąć rodzaj hamburskiego, niemieckiego efektu – namiętności, gwałtowności, niemal monochromatycznie czerwonego, jak krew. [przekład – M.C.][13]

Czerwień jest kolorem odnoszącym się do emocji i namiętności, płodności i wszelkiej energii witalnej, a także ognia, krwi i wojny. W kontekście transcendencji czerwień wiązano z kontemplacją i przestrzenią nieba[14]. Jej znaczenie zmieniało się w zależności od odcienia – purpurę od czasów starożytnych wiązano z najwyższymi władzami sakralnymi i świeckimi, podczas gdy na przykład czerwień cynobru – z postacią Marii Magdaleny[15]. *Luxuria* oznacza jednak nie tylko

[10] Cz. Miłosz, op. cit., s. 65.

[11] Ibidem, s. 64.

[12] Jak stwierdza operator Darius Khondji: „The office highrise setting for the Greed killing is similar [to *Pride* – M.C.], but it was shot with much wider-angle lenses and is more contrasty; daylight comes from one direction through windows, and is broken up by shadows running cross the floor in a sort of Venetian-blind effect”. D.E. Williams, op. cit., s. 42. „Biuro w wieżowcu jako miejsce zabójstwa chciwości jest podobne [do *Prychu* – przyp. M.C.], ale zostało sfilmowane z większymi kontrastami i wykorzystaniem soczewek poszerzających bardziej kąt widzenia;

padające przez okno dzienne światło zostało rozproszone przez cienie na podłodze, tworząc efekt żaluzji” [przekład – M.C.].

[13] „There is green light in part of the room, with the mixture becoming completely red at the other side, a very deep red. We decided on those colors because the scene takes place in a whorehouse and we wanted a kind of Hamburg, Germany look – a passionate, violent, almost monochromatic red, like blood”. Ibidem, s. 40.

[14] M. Rzepińska, op. cit., s. 129.

[15] Ibidem, s. 130.

rozpustę, lecz także bujność, płodność i obfitość natury, a w przenośni – nadmierny przepych i zbytek. Postać zamordowanej prostytutki i charakter miejsca jej śmierci odnosi się do najpowszechniejszego znaczenia tego grzechu.

Czerwień pojawia się również w mieszkaniu Johna Doe pod postacią wiszącego nad łóżkiem krzyża czy oświetlenia w ciemni fotograficznej. Już samo wnętrze bloku mieszkalnego, w którym detektywi niespodziewanie natykają się na poszukiwanego przez nich mordercę, zawiera ten sam kolor. Miejsce, gdzie powstał plan wszystkich morderstw, zdaje się niemal pochłaniać wszelkie światło. Stąd też obecność jeszcze jednego koloru – czerni. Ściany pokoi i korytarzy są bowiem zupełnie czarne, a okna są zasłonięte lub zamalowane. Czerń zapowiedziana przez ciemności panujące na terytorium obżarstwa, w mieszkaniu Doe objawia się w całej pełni. Wydaje się, że nie bez przyczyny – czerń i wszelkie inne barwy półchromatyczne wiązano z postaciami diabłów[16]. Barwę czerni postrzegano jako przeciwieństwo światła, jako symbol niewiary, grzechu, żałoby i smutku. Jej sens odwrotny wiązano z pokutą, wyrzeczeniem, obumarciem dla świata[17].

Z mrocznym wnętrzem mieszkania Doe kontrastuje z kolei sceneria przeznaczona dla *superbii* – pychy, symbolizowanej przez dziewczynę, której odcięto nos. Krew mocno odcina się tu od bieli łazienkowych kafelków, puszystego chodnika i jasnego wystroju sypialni:

Pokój z zabójstwa pychy w całości oświetlono z okien o 20K oraz lamp Dino, 24 lamp PAR, uzyskując duże ilości rozproszonego światła. Zgodnie z planem nie miało być żadnych cieni, pokój miał być tylko ścianą w mlecznym świetle dnia. Były tam okna z obu stron, więc nie było potrzeby doświetlania. [przekład – M.C.][18]

W tle słychać świergot ptaków i bicie dzwonów, jakby był to zwyczajny poranek. Obecność krwi i ciała jest sygnałem, że czystość tego miejsca jest tylko pozorna, podobnie jak, zdaniem Doe, piękno okaleczonej przez niego dziewczyny, której grzech *superbii* postrzegano jako konstytutywny dla samego Lucyfera[19].

Wszystkie wykorzystywane w filmie kolory łączy desaturacja oraz dominacja cieni. Jego wizualną spójność uzyskano dzięki złożonej obróbce negatywów. Wybrano taśmy z płytkowym ziarnem typu T,

[16] M. Rzepińska, op. cit., s. 135.

[17] Ibidem.

[18] „The room of the Pride murder was lit entirely from the windows with 20Ks and Dino lights, 24 Par lights, coming through a lot of diffusion. The concept was that there could be no shadows, with the room being just a wall of creamy soft daylight. There were windows in two directions, so there was no need for fill”. D.E. Williams, op. cit., s. 42. „Lampy PAR (Para-

bolic Aluminized Reflector) to paraboliczne lampy z metalizowanym odbłyśnikiem, oferujące mocne i wyraziste oświetlenie. Wykorzystywane są zazwyczaj w plenerze i przestronnych pomieszczeniach. Lampy Dino na jednej ramie mają zwykle 24 lub 36 żarówek typu PAR 64. Zob. Blain Brown, *Światło w filmie*, przeł. K. Kosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2011², s. 36–37.

[19] Cz. Miłosz, op. cit., s. 63.

które pozwoliło na pochłonięcie większej ilości światła, co w wypadku niewielkiego oświetlenia na planie filmowym było bardzo cenne[20]. Podczas kręcenia zdjęć operator Darius Khondji zastosował metodę *flyflashing*, czyli doświetlenia negatywu niskim poziomem światła podczas rejestracji ujęcia. W tym celu wykorzystał on dołączony do kamery Panafasher (Panavision). Zabieg ten pozwolił na rejestrację zdjęć z obniżeniem ekspozycji, a tym samym na zachowanie szczegółów w ciemnych partiach obrazu i na ich rozjaśnienie tam, gdzie było to wskazane[21]. Okazało się to ważne ze względu na operacje planowane podczas wywoływania filmu. Pierwszym zabiegiem był *forcing-push*, czyli zwolnienie przesyłu negatywu w maszynie wywołującej. Skutkiem tego podniesiono ekspozycję o jedną przysłonę i wydobyto szczegóły w cieniach, ale kosztem intensywności kolorów[22]. Wydaje się, że nie było to dla twórców filmu problemem, ponieważ w pracach nad kolorem i rejestracją ciemnych partii zastosowano proces *bleach-bypass*, czyli wywołania filmu z pominięciem odbielania i zatrzymaniem w ten sposób zawartego w nim srebra[23]. W wypadku *Siedem* skorzystano z procesu niedobielania w pozytywie (CCE[24]). Zarówno na materiale negatywowym, jak i pozytywowym skutki niedobielania są takie same: zwiększenie kontrastu, zmiana nasycenia barw – poszarzenie ich i uzyskanie w ten sposób wrażenia pogłębienia czerni, przy jednoczesnej utracie szczegółów w tejże czerni. Proces niedobielania w negatywie uznaje się – praktycznie – za nieodwracalny, tymczasem w pozytywie za kosztowny i trudny do uzyskania[25]. W pozytywie udaje się uzyskać głębsze cienie z jednoczesnym ograniczeniem tonacji kolorów. Zdaniem reżysera, wszystkie skomplikowane prace nad inscenizacją i jej oświetleniem oraz obróbką taśmy filmowej miały służyć uzyskaniu wrażenia realności:

Patrzac na *Siedem*, widzę próbę osiągnięcia czegoś realistycznego – stwierdził reżyser. – Mogło być w tym wiele niewiarygodnej stylizacji, ale zawsze z zamiarem uzyskania czegoś bardziej surowego, bardziej prawdziwego. [przekład – M.C.][26]

Dla spójności całego filmowego obrazu dokonano również korekty koloru widzianej w scenie finałowej trawy, której naturalną zieleń zastąpiono jasną żółcią[27].

Ze względu na przeprowadzone na taśmie filmowej procesy bardzo trudne jest perfekcyjne określenie obecnej w filmie kolorysty-

[20] M. Ząbkowska, op. cit., s. 16.

[21] Ibidem, s. 17.

[22] Ibidem, s. 18.

[23] Ibidem.

[24] J. Swallow, op. cit., s. 70.

[25] B. Cierlica, *Niestandardowe procesy obróbki chemicznej negatywu oraz pozytywu filmowego i ich porównanie z podobnymi efektami osiągalnymi drogą cyfrową*, praca magisterska, promotor prof. S. Czy-

żewski, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera, Łódź 2009, s. 10.

[26] „«I look at *Seven* and I see something that was trying to be realistic», said the director. «It may be incredibly stylized, but it was always the intention, the thing at the forefront in everybody’s mind was how to make it raw, how to make it real»”. Cyt. za: J. Swallow, op. cit., s. 70.

[27] Ibidem, s. 78.

ki – barwy ścian w policyjnym prosektorium, na korytarzach, koloru płaszcza Somerset, trzymanej przez niego w ręku kartki – wszystkie te elementy zyskują oliwkowy odcień. Zieleń pojawia się także we wnętrzu salonu fryzjerskiego, gdzie Somerset i Mills czekają na spisana przez FBI listę czytelników biblioteki. Jakkolwiek kolor ten dominuje w miejscach „negatywnych” – takich jak zbrodnia lenistwa, obżarstwa czy nieczystości – różne jego odcienie pojawiają się także w miejscach uznanych za „pozytywne”. Dominujące w przestrzeni komisariatu krawędzie stołów w głównej sali czy żaluzje w oknach gabinetu komendanta tworzą linie horyzontalne. Powstałe w ten sposób kompozycje ujęciowe są mało dynamiczne, cechują się spokojem i sugerują bezpieczeństwo. Jednak w pomieszczeniach posterunku policji można dostrzec niepokojące zielone detale, takie same jak klosz lampy widoczny podczas rozmowy komendanta z detektywami o obżarstwie czy zielona ramka wisząca na ścianie w gabinecie Somerset podczas przekazania znalezionych w żołądku ofiary pierwszego morderstwa dziwnych opiłków. Zielony kolor mają również rękawiczki Somerset i pojedyncze przedmioty w jego mieszkaniu. Zastanawiający jest nadto kolor fartucha Tracy, który wisi na szafce w kuchni podczas przygotowywania kolacji. Zieleń zdaje się przenikać każde pokazywane w filmie miejsce, każde wnętrze, a nawet całe miasto. Jego wszechobecność można dostrzec już na początku filmu, kiedy rozmawiający na ulicy Somerset i Mills mijają kolejne pomalowane na zielono domy, oznaczone liczbami z tytułową siódmką na początku numeracji.

To pewne, że zieleń nie jest tutaj kolorem nadziei. Od samego początku łączy się ona ze śmiercią kolejnych ofiar Doe’a, a odgłosy nieustannie padającego deszczu nadają poszczególnym odcieniom tego koloru wrażenie umierania, rozkładu i gnicia, nie tylko w miejscach zbrodni, lecz także w całym mieście. Miasto pokazywane w *Siedem* – jak pisałam – nie zostało nazwane. Widoczne w wybranych ujęciach staje się miejscem coraz bardziej tajemniczym. Poniedziałek sygnalizują szare linie wielkomiejskich biurowców, wtorek wprowadza obraz ulicznego sprzedawcy gazet, siedzącego nieruchomo na zatłoczonej i dość ciemnej ulicy, środę – obraz budynków widocznych z lotu ptaka. Każdemu ujęciu ukazującemu fragment nieznaną metropoli towarzyszy wielkomiejski szum, na który zdaje się być szczególnie wyczulony Somerset. Kiedy wchodzi do mieszkania, w którym zamordowano człowieka z monstrualną nadwagą, słyszy śmiech bawiących się dzieci. A po odłożeniu przez niego czytanej wieczorem książki – nocne krzyki za oknem narastają, tak że jedynym sposobem na ukojenie umysłu jest stojący przy łóżku metronom. Jego miarowy dźwięk staje się antidotum na wszechobecny chaos miasta, symbolu całego świata, który zarówno dla Somerset czytającego o okaleczonym człowieku podczas spaceru z psem, jak i dla każącego za grzechy wybranych przez siebie ludzi Doe’a jest miejscem nieprzystępnym i wrogim. Atmosfery uzyskanej przez kolorystykę i oświetlenie dopełnia

wszechobecność deszczu, pod względem wizualnym i audialnym – w całym filmie niemal nieustannie słychać dudnienie deszczu o dachy, ciekące po ścianach i rynnach strugi wody, a nawet krople kapiące z kranów^[28].

W połączeniu z czernią i zielenią daje to efekt wilgoci, a nawet gnicia. Pokazywane w *Siedem* miasto jest areną nieustannego wybrzmiewania syren – słychać je w tle niemal każdej sceny, podobnie jak klaksony i krzyki ludzi na ulicach. Pierwszym wrażeniem, jakie dobiega do nas z bloku mieszkalnego, gdzie zameldowany jest John Doe, są odgłosy rodzinnej kłótni za mijanymi drzwiami. Na komisariacie nieustannie dzwonią telefony, słychać stukanie obcasów na korytarzu, wszędzie słychać rozlegające się za oknem grzmoty. Ta „kakoфония destrukcji”, jak określa warstwę dźwiękową w filmie Mark Browning^[29], nie jest jednak bezcelową i przypadkową mieszanką. Poczucie osaczenia przez oddźwięki było zamiarem reżysera:

Chciałem wyczerpać publiczność dźwiękiem... To nie tylko płacz dziecka i szczekanie psa, po prostu teleturniej trwa dalej, a na schodach ponad tobą słyszysz tupanie nóg. To świat, w którym żyjemy. [przekład – M.C.][³⁰]

Niektóre brzmienia odnoszą się do konkretnych wydarzeń, a nawet słów, niejako uzupełniając ich wymowę lub sygnalizując dalszy ciąg akcji. Kiedy na początku filmu Somerset uruchamia stojący przy łóżku metronom – jego miarowe uderzenia stają się coraz bardziej zniekształcone, aż rozlegnie się głuchy dźwięk przypominający grzmot, łagodnie przechodzący w muzykę towarzyszącą napisom początkowym. Słowom prokuratora podczas wywiadu dla prasy w budynku kancelarii towarzyszy odgłos gromów, podobnie jak w wypadku analizowania przez Somerseta zdjęć odnoszących się do chciwości i rozcinania przez niego obrazu w gabinecie zamordowanego prawnika. Gdy wybierający się na emeryturę detektyw przegląda zdjęcia zrobione ofierze lenistwa, i wypowiada następujące słowa: „To musi być pierwsze” – pojawia się odgłos grzmotu. Efekty dźwiękowe pełnią w *Siedem* równie ważną funkcję jak skomponowana przez Howarda Shore’a muzyka^[31].

W tak zaaranżowanej przestrzeni miasta miejscem niedotkniętym chaosem okazuje się odwiedzana przez Somerseta biblioteka, przywołana w filmie na sposób sanktuarium, jako miejsce schronienia, „cytadela wiedzy”^[32]. Reprezentuje ona, podobnie jak postać

[28] Ze względu na chęć osiągnięcia spójności warunków pogodowych na wszystkich planach zdjęciowych zdecydowano się na sztuczny deszcz. Dzięki temu zabiegowi miejsca zdjęć, czyli Los Angeles i Chino, stają się nie do rozpoznania i zyskują wymiar uniwersalny jako miasto. Zob. J. Swallow, op. cit., s. 72.

[29] M. Browning, *David Fincher. Films That Scar*, Praeger, Santa Barbara 2010, s. 58.

[30] „I wanted to exhaust the audience with sound... It's not just the kid crying and the dog barking, it's the

game show going on and the people on the steps above you thump-thump-thumping. That's the world we live in” J. Swallow, op. cit., s. 73.

[31] K. J. Donnelly, „Saw” *Heard. Musical, sound Design In Contemporary Cinema*, w: *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*, red. W. Buckland, Routledge, New York–London 2009, s. 112.

[32] M. Browning, op. cit., s. 61.

detektywa, świat, który nie wypadł jeszcze z torów, kulturę przeciwstawioną chaosowi na zewnątrz. Tym samym, w odróżnieniu od innych policjantów, staje się on idealnym odbiorcą dzieła, które tworzy Doe, jedynym, który będzie w stanie w pełni je zrozumieć^[33]. Podkreśla to sposób, w jaki filmowany jest poruszający się po bibliotece Somerset i przeglądający dokumentację fotograficzną sprawy detektyw Mills. Ujęcia obu śledczych przenikają się wzajemnie, ale widać wyraźnie zarysowaną między nimi różnicę. Działaniom postaci towarzyszy *Aria na strunę G* Jana Sebastiana Bacha, do której rytmu dostosowuje się ruch kamery i montaż. Przechadzający się między regałami detektyw odbywa własną peregrynację po wielkich dziełach kultury. Sięga po kolejne książki jak po ślady^[34], starając się przez wejście w tradycję i myśl dawnych pisarzy dotrzeć do przyjętego przez mordercę szyfru, kulturowego kodu. Ruchy kamery są płynne i spokojne, kompozycje kadrów ukazują bibliotekę jako miejsce harmonijnych linii i symetrycznych przestrzeni. Zbliżenia prezentujące grzbiety kolejnych książek, czytanych i kserowanych kartek, współbrzmiają z rozbrzmiewającą w tym czasie melodią *cantabile*, w której konstrukcji dostrzec można dążenie do równowagi w różnorodności, podobnie jak w metodycznym sięganiu przez Somerseta po najróżniejsze dzieła literatury:

Jego [J. S. Bacha – dop. M.C.] zamiłowanie do zawiloci polifonicznych skłaniało go do stosowania chwytów kontrapunktycznych nawet w miejscach dla nich nienaturalnych. Był zatem w stanie uwydatnić idealny styl melodii *cantabile* – jak to ma miejsce w *Arii z Suity orkiestrowej D-dur* BWV 1068 – nie poprzez zredukowanie roli drugich skrzypiec, ale poprzez nadanie im aktywności kontrapunktycznej w stosunku do grających melodię pierwszych skrzypiec. W podobny sposób nadaje większe znaczenie prowadzącemu górnemu głosowi (flet poprzeczny zdwajany przez pierwsze skrzypce) z *Sarabandy z Suity orkiestrowej h-moll* BWV 1067, prowadząc jego ścisłą imitację kanoniczną w głosie *basso continuo* w odstępie jednego taktu i w interwale kwinty^[35].

Tymczasem z Millsem wiążą się ujęcia kolejnych zdjęć zbrodni chciwości, łączone z bliskimi planami twarzy coraz bardziej znużonego detektywa. W pewnym momencie dochodzenia Mills wyraźnie zatrzymuje się w martwym punkcie – przeciąga się, a jego wizerunek zostaje szybko zastąpiony kolejnymi ujęciami czytającego Somerset. Akt lektury zostaje podkreślony charakterystycznym dla stylu Finchera powolnym okrążeniem postaci, które symbolizuje zachodzącą w nim przemianę i moment ważny dla akcji całego filmu. Somerset staje się teraz krytykiem, a książki – śladami pozwalającymi na odczy-

[33] Odwołaniem postaci do świata kultury jest również samo jej imię – scenarzysta *Siedem* Andrew Kevin Walker nawiązał w tym miejscu do swojego ulubionego pisarza – Somerset Maughama, autora *Of Human Bondage*. Patrz: J. Swallow, op. cit., s. 76. Zob. także: M. Browning, op. cit., s. 60.

[34] M. Browning, op. cit., s. 62.

[35] Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczoney*, przeł. B. Świdzka, Lokomobila, Warszawa 2011, s. 454–455.

tanie sensu popełnionych morderstw^[36]. Zdaniem Dariusza Khondji, dokonane przez Doe morderstwa są nie tyle wyrazem boskiej kary, ile dziełami sztuki:

Postrzegalem te zbrodnie jako prace artysty [...], jak dzieła niemieckiego artysty Josepha Beuysa, ojca współczesnej sztuki konceptualnej. Ten seryjny morderca będzie tworzył dziwne sceny zabójstwa z różnym oświetleniem, dekoracjami, napisanymi na ścianach czy podłodze słowami. Jesteś wprowadzany przez zabójcę do świata obrazów inspirowanych siedmioma grzechami głównymi. [przekład – M.C.][³⁷]

Ukazana później prywatna biblioteka Doe jest przeciwieństwem miejskiej biblioteki, z której korzysta Somerset, miejsca harmonii i ładu. W pewnym momencie przeszukiwania mieszkania seryjnego mordercy Somerset zauważa zamknięte drzwi. Pełen niepokoju wyciąga rewolwer, z którego prawie w ogóle nie korzysta, podchodzi do drzwi, jakby się spodziewał ujrzeć za nimi coś naprawdę groźnego. Odkrywa ponure i zatęchłe pomieszczenie, pełne takich samych zeszytów zapisanych i pozszywanych przez Doe. Z nieskrywaną fascynacją przegląda kolejne notatniki, ale już w świetle dnia, dostającego się do pomieszczenia przez otwarte (prawdopodobnie przez Somersetę) okno. Zainteresowanie materiałem dowodowym jest czymś więcej niż zawodową pasją. Nie bez powodu to Somerset jest idealnym czytelnikiem przedstawianych przez zabójcę znaków. Interpretowanie faktów podczas przeprowadzanego śledztwa wiąże się również z wczuwaniem się w rozumowanie przestępcy, a tym samym ze świadomością zła, symbolizowanego przez wspomniane już czerwienie, czernie i zieleń. Detektyw wielokrotnie wypowiada swoją filozofię życia i ocenia miasto jako świat pełen istot skutecznie nieczułych na cierpienia innych ludzi, od których pragnie uciec, przechodząc na wcześniejszą emeryturę. Uznawany jest za świetnego detektywa ze względu na swoją wiedzę i doświadczenie, które dosłownie kładzie się cieniem na jego postaci. Symbolizuje to choćby pierwsze spotkanie Somersetę z Millsem. Somerset pojawia się na miejscu, jak sam to określa, „zbrodni namiętności” jako niechciany przez kolegów perfekcjonista, który widząc martwe ciało mężczyzny na podłodze, pyta zarówno o przebieg wypadków, jak i o to, czy dziecko, którego rysunki dostrzeżga na drzwiach lodówki, widziało całe zajście. Pochylony nad obrazkami niknie w cieniu, metaforycznie zagłębiając się w przedmiocie prowadzonego dochodzenia. Nieoczekiwanie w tym samym czasie z klatki schodowej wyłania się Mills – jego twarz rozświetla wąska smuga światła. Ujęcie to zostaje skontrastowane z bliskim planem Somersetę, którego oblicze nadal pozostaje w cieniu, subtelnie pod-

[36] M. Browning, op. cit., s. 69.

[37] „I saw these crimes as the work of an artist [...] like the work of German artist Joseph Beuys, who was the father of modern conceptual art. This serial killer will create scenes of murder with different lighting,

decorations, words written on the walls or floor in blond – very weird. You are led into a world of images by the killer, suggested by the Seven Deadly Sins”.
D. E. Williams, op. cit., s. 39.

kreślone smugą na policzku. Zabieg ten uwydatnia ważną rolę światła jako elementu kształtującego semantykę postaci i przestrzeni, podobnie jak się to dzieło w odniesieniu do czerni, czerwieni i zieleni.

Somerset, jako w pełni świadomy jawnego i ukrytego zła, które czai się w zakamarkach wielkiego miasta, pozostaje w cieniu, w przeciwieństwie do pełnego młodzieńczych ideałów Millsa, którego filozofia niebawem legnie w gruzach z powodu przepelniającego go grzechu gniewu (*ira*). W ostatnim ujęciu, ukazującym Millsa, jego twarz jest już filmowana tak samo jak twarz Somerseta – w cieniu, z linią kontrapunktowego światła na policzku. Na skutek omówionych już zabiegów, którym poddano taśmę filmową, jasne partie obrazu ulegają przepaleniu, mocno odcinając się od jej wyraźnie ciemniejszych obszarów. Kontrast ten wskazuje na konflikt. Oślepiające światło przebijają się przez strumienie deszczu, wpada do wnętrza samochodu, sprawiając, że rozmawiający detektywi nikną na chwilę w jego błysku. Pojawia się w miejscach zbrodni, wprowadzając często nowy walor – biel, barwę kapłanów, proroków i apostołów, symbolizującą czystość, niewinność, a przede wszystkim – duchową odnowę^[38]. W połączeniu ze strugami deszczu biel światła zdaje się dawać wrażenie chwilowego oczyszczenia, kiedy nie słychać grzmotów, a powietrze staje się na moment przezroczyste.

Ukazywane w ten sposób miasto jawi się jako arena nieustającej walki wielu sił – światła i mroku, wzrastania i gnicia, a przede wszystkim: czystości i grzechu. Jak wyznaje na końcu filmu Somerset: „Ernest Hemingway napisał: «Świat to fajne miejsce, warto o niego walczyć». Zgadzam się z tą drugą częścią”^[39].

[38] M. Rzepińska, op. cit., s. 128.

[39] Cytat pochodzi z *Komu bije dzwon* Ernesta Hemingwaya, a przytoczony fragment dialogu z wydania DVD filmu *Siedem*, reżyseria: D. Fincher, scenariusz:

A. K. Walker, zdjęcia: D. Khondji, muzyka: H. Shore, produkcja: Cecchi Gori Pictures, New Line Cinema; USA 1995.