

# KAZALO

<b>1</b>	<b>UVOD</b>	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>BREZ DVOMA - FINCHER</b>	<b>3</b>
2.1	GO CREATE: Režiser David Fincher	3
2.2	WHY BE GREY? Lastnosti žanra	4
2.3	ENOSTAVNO ZABAVNO: Zmešnjava v opredeljevanju žanra	9
2.4	NAROBE JE PRAV!: Podžanr vsebinskega zasuka	13
2.5	DON'T IMITATE – INNOVATE: Avtorski pečat Davida Fincherja	15
2.5.1	IKONOGRAFSKE ZNAČILNOSTI	17
2.5.2	IDEOLOŠKA SPOROČILA FILMOV	20
<b>3</b>	<b>AFFORDABLE SOLUTIONS FOR BETTER LIVING</b>	<b>22</b>
3.1	OPOZORILO: Značilnosti naracije	22
3.2	ČE TO PREBIRAŠ, POTEM JE TO OPOZORILO NAMENJENO PRAV TEBI: Opozorila v filmu	24
3.3	ALI PA SI RES TAKO NAVDUŠEN NAD AVTORITETO, DA JO SPOŠTUJEŠ IN ZAUPAŠ VSEM, KI JO ZAHTEVAJO?: Koristna uporaba medijev	27
3.4	DOKAŽI, DA ŽIVIŠ: Jackove dogodivščine	28
3.5	RAZMIŠLJAŠ O VSEM, O ČEMER NAJ BI RAZMIŠLJAL?: Dva lika – ena oseba	30
3.6	KUPUJEŠ TO, KAR BI SI NAJ ŽELELE?: Jack kot potrošnik	31
3.7	SPOZNAJ PRIPADNIKA NASPROTNEGA SPOLA: Ženskost v Klubu golih pesti	31
<b>4</b>	<b>MOŠKI VEDO ZA KAJ GRE</b>	<b>33</b>
4.1	NEDOLŽNA RAZVADA: Nasilje v Klubu golih pesti in nekaterih drugih filmih	33
4.2	VSA NEGA, KI JO MOŠKI POTREBUJE: Homoerotičnost v filmu	39
<b>5</b>	<b>BODI ZVEZDA</b>	<b>44</b>
<b>6</b>	<b>ZAKLJUČEK</b>	<b>51</b>
<b>7</b>	<b>LITERATURA IN VIRI</b>	<b>53</b>

# 1 UVOD

Film Klub golih pesti (The Fight club, 1999) predstavlja medijski tekst, ki je vsebinsko zelo specifično umeščen v svoj čas nastanka, torej v začetek novega tisočletja. Uporabljene teme temeljijo na realnosti, vsakdanjosti današnjega človeka/potrošnika, kar naredi močan vtis na gledalca filma, saj se le-ta lahko predvsem v vidikih potrošniškega življenja zelo poistoveti z nekaterimi filmskimi liki. V vsaj tolikšni meri kot vsebinska pa je poudarjena vizualna plat filma. Tudi zaradi nje postane Klub golih pesti toliko bolj pomemben v filmski zgodovini, saj nas sam izgled prikazanega pritegne zaradi svoje drugačnosti, nenavadnosti in polnosti.

V prvem poglavju bomo analizirali izbrani film s stališča žanrske teorije. Klub golih pesti bomo skušali uvrstiti v ustrezní žanr ali kombinacijo žanrov. Ugotavljali bomo, katere so tiste žanrske značilnosti, zaradi katerih film izstopa. Pri tem bomo upoštevali mnoge dodatne članke, komentarje in kritike, ki se nanašajo na film, saj nam lahko prav njihova številčnost in vsebinska raznolikost predstavita položaj filma v očeh filmske industrije in gledalcev. Tako dobimo vpogled v odmevnost filma in njegov učinek na gledalce. Nato bomo skušali opredeliti položaj režiserja filma Davida Fincherja, ki je ustvaril izbrani izdelek in še štiri celovečerne filme. Iz njegovega opusa bomo izpostavili tiste lastnosti, ki se značilno ponavljajo v vsakem njegovem delu.

Drugo poglavje bo osredotočeno na koncept naracije. Na primeru Kluba golih pesti bomo opredelili tiste oblike naracije, zaradi katerih film izstopa iz povprečne ameriške (Hollywoodske) produkcije. Vsako narativno specifičnost pa bomo umestili glede na njihovo vlogo pri oblikovanju pomena filma, iskali bomo odgovor na vprašanje zakaj so uporabljeni prav določeni prijemi. Poiskali bomo torej učinek izbrane naracije na sporočilo filma.

V številnih člankih, kritikah o filmu lahko zasledimo nasprotovanja, neodobravanje ali celo zgroženost nad eno od prevladujočih tem v filmu, to je nasilje. Opredelili bomo, na kakšen način se filmska zgodba dotika problema nasilja, kakšen odnos zavzame do njega in ali ga lahko obsojamo ali odobravamo kot pomemben element zgodbe. V nadaljevanju poglavja bomo analizirali, kakšne reprezentacije homoseksualnosti in heteroseksualnosti nam nudi film. Ob tem pa nas bo zanimal tudi splošni in ne zgolj seksualni odnos med pripadniki istega in nasprotnega spola. Razpletanje zgodbe pa bomo skušali utemeljiti z odnosom likov do svojega jaza, do lastne samopodobe, v primeru Kluba golih pesti torej odnos likov do svoje moškosti.

Zadnje poglavje bo zajelo značilno uporabo koncepta filmske zvezde, ki jo tukaj uteleša Brad Pitt. Zanima nas predvsem ali je izbira njega kot glavnega igralca pomembna in kaj nam ustvarjalci filma sporočijo s tem, ko so ga izbrali. Kakšen status ima Brad Pitt glede na ostale zvezdnike in kakšne pomene, simbole skriva njegov imidž sta vprašanji, na kateri bomo iskali odgovore.

V diplomskem delu bomo uporabili predvsem metode tekstualne analize, poleg filmskega teksta bomo analizirali tudi dodatne, podporne filmske tekste, kamor prištevamo uradne spletne strani, knjižico ob DVDju ipd. Zaradi prikaza učinka filma na gledalce pa so vključeni tudi številni članki strokovnih in poljudnih revij, predvsem pa članki na slovenskih in tujih spletnih straneh. Primerjava izbranega filma pa bo narejena z drugimi sodobnimi filmi in vsemi filmi režiserja Fincherja.

## 2 BREZ DVOMA - FINCHER<sup>1</sup>

### ŽANR IN AVTORSTVO V KLUBU GOLIH PESTI

#### 2.1 GO CREATE<sup>2</sup>: Režiser David Fincher

»Ali je film vreden cene vstopnice: Fincherjevi feni nimajo česa izgubiti.« (Nika Dimec, [www.megaklik.com](http://www.megaklik.com))

David Fincher, režiser petih analiziranih filmov (*Alien 3*, *Seven*, *The Game*, *The Fight Club*, *Panic Room*), si je pridobil velik ugled v filmskem svetu. Njegovo delo je hvaljeno tako s strani strokovnjakov na področju sedme umetnosti kot tudi s strani oboževalcev. Velikokrat ga uvrščajo med najboljše režiserje vseh časov in ga postavljajo ob bok umetnikom kot so Steven Spielberg, Alfred Hitchcock, Tim Burton, Stanley Kubrick in Ridley Scott (povzeto po angleški reviji o filmu *Empire*). Za razliko od režiserjev, s katerimi ga primerjajo, pa Fincher šele par let dela kot režiser. «Kariera Davida Fincherja, v devetdesetih poleg Quentina Tarantina najbrž najbolj profiliranega mladega ameriškega *auteurja*, je šele dobro vzletela.» (Čakalič, 2000). Takšen uspeh na začetku poklicne poti pa doživijo le nekateri izbranci. »David Fincher je avtor. Ameriški avtor. Morda eden največjih. Sam pri sebi je to vedel že od začetka svoje kariere, dokončno potrdil, ovrigel vse dvome in vzpostavil kot tak pa se je s svojim celovečercem, Klubom golih pesti. ... Tako je Fincher še danes najprej, (vendar ne bolj kot vse drugo), prvovrsten stilist, čigar prepoznavnost tvori naravnost psihotična izpiljenost pri obdelavi pogleda, ter pestrost, ki jo uspe najti znotraj v osnovi strogo izbranega, prevladujočega tona filma.« (Meden, 2000)

Fincher je izoblikoval lasten stil, ki je močno vtisnjen v vsak njegov film. Zaradi tega pri opisih ali kritikah filmov najpogosteje naletimo na oznako Fincherjev film. Žanr je ponavadi izpuščen ali manj poudarjen, predvsem pri zadnjem filmu. V splošnem pa obstaja neko soglasje o žanrih njegovih prvih treh filmov. Osmi potnik je najpogosteje označen kot znanstveno fantastična serija. V prvem delu naj bi prevladoval suspenz, v drugem akcija, tretji del pa naj bi

---

<sup>1</sup> Prirejeno po sloganu blagovne znamke piva Heineken: *Brez dvoma – Heineken*.

<sup>2</sup> Ang. *Ustvarjaj*; slogan korporacije Sony.

se bolj nagibal k psihološki drami (Čakalič, 2000), vendar še zmeraj le kot dodatek znanstvenofantastičnemu. Sedem je danes že kulturni triler devetdesetih let. Poleg njega Modic sem uvršča tudi Rojena morilca (Natural Born Killers, 1994) in Ko jagenjčki obmolknejo (Silence of the Lambs, 1991). Ti trilerji naj bi bili tudi najbolj posnemani, vendar se jim nihče ni približal, nihče ni dosegel popolnosti (Modic, 2000). Glavna začimba dobrega trilerja je suspenz, napetost, ki gledalca pritegne in zaradi katere je ob gledanju na trnih. Suspenz, ki ga je v Sedem ustvaril Fincher, je »tako intenziven, da bi skoraj že potrebovali sedative« (Čakalič, 2000). Vsa napetost se še posebej združi na koncu, v edinem sončnem prizoru celotnega filma, kjer Fincher prikaže »briljantni, nepozabni in šokantni« vrhunec, ki »preseže samega Hitchcocka« (Čakalič, 2000). Tudi Igra je označena kot triler, vendar je ta veliko manj priznan kot Sedem. Vseeno pa še vedno »nič manj mojstrsko zrežiran« film (Čakalič, 2000). Ker se je režiser že s prvimi tremi filmi močno uveljavil v svetu filma, je njegov naslednji film že mnogokrat kar označen kot Fincherjev film. Redki se še trudijo z uvrščanjem med žanre. Tisti pa, ki kljub temu to storijo, imajo med seboj tako različna mnenja, da je konec koncev najboljša oznaka kar Fincherjev film. S tem gledalcu predamo največ informacij z najmanj besedami. Klub golih pesti naj bi tudi bil pika na i dosedanjega Fincherjevega opusa, torej najboljši Fincherjev film.

## 2.2 WHY BE GREY<sup>3</sup>? Lastnosti žanra

*» Brad Pitt (Seven, Snatch) in Edward Norton (American History X, Primal Fear) predstavita izjemno igro v tem presunljivo izvirenem, temačno komičnem filmu Davida Fincherja, režiserja filma Se7em.« (napis na ovitku DVD-ja)*

Klub golih pesti je težko opredeliti kot film točno določenega žanra. Njegove značilnosti iz vidika žanrske pripadnosti so precej raznolike, saj v njem lahko razpoznamo več žanrov, predvsem značilnosti komedije, drame in akcijskega filma. Poleg filma pa je v analizi potrebno upoštevati tudi dodatne medijske tekste, ki se nanašajo na izbrani film, to so predvsem propagandni materiali, oglasi, navezujoče spletne strani, kritike, saj tudi ti izražajo žanrsko klasifikacijo. Film in tržni materiali se žanrsko skladajo in dopolnjujejo, saj z istim tonom nagovarjajo javnost. Film je tako na ovitku opredeljen kot: *»presunljivo izviren, temačno komičen film Davida Fincherja, režiserja filma Sedem«*. Izpostavljene so torej

---

<sup>3</sup> Ang.: *Zakaj bi bilo sivo?*; slogan podjetja Ikea.

žanrske (komičnost) in avtorske lastnosti (izvirnost režiserja, omemba njegove uspešnice Sedem). V tem poglavju sem skušala opredeliti oba sklopa lastnosti in na koncu uvrstiti film s prevladujočo značilnostjo.

Najprej moram omeniti teorijo Toma Ryalla, ki žanr vidi kot ekskluzivno lastnost samo določenih filmov. Tako so po njegovem mnenju samo določeni filmi žanrski, ostali so nežanrski. Kvalificiranje za naziv žanrskega filma doseže po njegovem mnenju tisti film, ki ima prepoznavne vzporednice z lastnostmi enega žanra in kjer naj bi že v osnovi šlo za zavestno produkcijo filma določenega žanra. (povzeto po Tolson, 1996: 94) V skladu z zgornjo hipotezo bom skušala Klub golih pesti žanrsko klasificirati ali najti drugo razvrstitev. Žanrska teorija ponuja velike možnosti uvrščanja vseh filmov. Filme lahko tako opredelimo z žanri (komedija, drama, vestern, akcijski film...), njihovimi kombinacijami in podžanri (akcijska komedija, romantična komedija...) ali z avtorskim pristopom režiserja.

Vsak gledalec lahko brez poznavanja žanrske teorije opredeli filme glede na njihove lastnosti. Zaradi tega dejstva je po Turkoviću klasifikacija filmov v žanre naravna in ne umetna. Splošnega žanrskega uvrščanja se ljudje naučimo z gledanjem filmov skozi čas. Na nek način vse videne filme v mislih spravljamo na kupčke, npr. med komedije, drame, akcijske filme itn. Poleg medsebojne podobnosti pa ti filmi nujno potrebujejo določeno stopnjo različnosti, vendar samo toliko, da je žanrska identiteta še zmeraj dovolj močno izražena, da je dovolj prepoznavna za gledalca. Turković opozarja tudi na dejstvo, da so te kategorije spremenljive skozi čas, da se žanri skozi zgodovino preoblikujejo, vendar se morajo držati njegovih nejasnih meja. (Turković, 1987:38)

Stephen Neale definira žanre kot »sisteme orientacije, pričakovanja in konvencij, ki krožijo med industrijo, tekstom in subjektom« (Neale, 1987: 54) S to definicijo izpostavlja kompleksnost teorije žanra, saj so k oblikovanju žanra poleg filma vključeni še gledalci in celotna filmska industrija. Ob tem pa poudarja tudi dejstvo, da gre pri žanrski klasifikaciji zmeraj za proizvodni proces in ne za proizvod, za strukturiranje in ne za strukturo, za komponente žanra, ki imajo funkcijo ponavljanja in razlike, in ne za statične elemente. Pri filmih je potrebno torej videti ozadje, kamor lahko štejemo filmsko industrijo, kulturno okolje, iz katerega izhajajo filmski proizvodi, precejšen vpliv pa ima čas v pomenu dejanske in filmske zgodovine. Film je tako vpet v širše družbeno okolje, kjer kot vsaka družbena institucija proizvaja pomen. Film oz. kinematografija torej tukaj vsebuje vse kanale komuniciranja, prostore dogajanja, zakonitosti semiologije ter njihove medsebojne povezave. V komercialni kinematografiji naj bi žanri predstavljali glavne instrumente procesa reguliranja odnosov v kinematografiji. Njihova velika vloga je v prvi polovici prejšnjega

stoletja celo povzročila specializacijo dveh velikih studiev v ZDA. Žanri so odločilni na določeni stopnji procesa nastajanja filmov. (Neale, 1987: 54)

Vernet v svojem članku (Vernet, 1987: 35-36) razvrsti lastnosti žanra v štiri skupine. Prva skupina zajema profilmске elemente, kamor spadajo npr. scenska oprema, rekviziti, tipične vloge itn. V naslednjo skupino šteje vse filmsko, torej tisto, kar pusti razpoznavni pečat na končnem izdelku, kar je v bistvu skupno vsem filmom, lahko pa ga naredi čisto posebnega (montaža, osvetlitev, prevladujoče barve, režija). Tretja skupina vsebuje kode, ki nosijo tipične, predvidljive pomene znotraj istega žanra, daje pa nam tudi neko mero verjetnosti, nekaj, kar se navezuje na naše splošno znanje. V zadnjo skupino lastnosti pa šteje Vernet vzporednice med filmi, ki so del širšega medijskega teksta in so hkrati nujne za vsak žanrski film (tukaj omenja streški obračun v vesternih). (Vernet, 1987: 35-36)

Znotraj teorije žanra lahko po Williamsu (povzeto po Tolson, 1996: 91-95) identificiramo dve smeri razmišljanja, empirično in idealistično. Prva perspektiva razvršča filme po jasno razpoznavnih tekstualnih značilnostih vsebine, tematike ali stilskih značilnostih (npr. osvetlitev pri film noir). Tekste lahko torej preprosto žanrsko uvrstimo na podlagi samega opazovanja, kar je eden od razlogov zakaj ima ta smer toliko pripadnikov. Tolson pri tem pristopu najbolj izpostavlja koncept ikonografije. Med ikonografske znake med drugim prišteva tudi oblačila, scenske postavitve in značilne predmete, ki so dobili žanrsko značilne pomene skozi redno uporabo v filmih določenega žanra. Konotacija ikonografskih znakov je postala tako lahko razpoznavna, da gledalci dokaj hitro žanrsko uvrstijo film. Stephen Neale tukaj opozarja na problem, ki se dotika koncepta ikonografije znotraj empirične perspektive. Po njegovem mnenju je zelo težko opisati vse, kar se odvija na ekranu, vse, kar vidimo. Nobena klasifikacija torej ne more temeljiti samo na podlagi vizualne analize, saj je potrebno na filmske elemente gledati kot na strukture, všteti pa je treba tudi posneto glasbo, govor in druge zvoke ter grafiko<sup>4</sup> (Neale, 1987: 49). V empirični perspektivi pa ne smemo pozabiti še na zgodovinski vidik žanra (značilna žanrska delitev predvsem za holivudske filme v klasični dobi) in še na pripadajoče oglase in druga tržna orodja, ki so po Ellisovem mnenju bistvo »narrativnega imidža« filma (tega sproducirajo skozi oglase za potencialne gledalce in so

---

<sup>4</sup> Na ravni ikonografije in znakov je potrebno opozoriti na posledice ponavljanja in razlike oz. razlike v ponavljanju. Tako ikonografija v tekstu naj ne bi bila le skupek vizualnih označevalcev, ki se ponavljajo skozi sorodne tekste. Ikonografija vizualizira razliko v ponavljanju. Ali po besedah Stephena Neala: »ikonografija sistematizira ponavljanje in razlike na ravni vizualne slike«. Sestavljajo jo pravila za sukcesivna pojavljanja znakov in za spremembe, ki so jim podvržene. (Neale, 1987: 79)

močno žanrsko označeni). Tolson vseskozi opozarja na kompleksnost teorije o žanru, saj se področje raziskovanja zaradi zgoraj naštetega močno razširi. Žanr uvršča kot koncept, ki posreduje med industrijo in javnostjo s postopki kot so distribucija, marketing in prikazovanje filmov. Opozoriti pa je treba še na to, da so kategorije fleksibilne, spremenljive skozi čas, med sabo se združujejo ali jih opuščajo. (povzeto po Tolson, 1996: 91-95)

Druga, idealistična perspektiva po Williamsu, vidi žanr kot čisto obliko, idealni tip, ki ga je treba prevzeti, posnemati. Obstajajo torej predpisana pravila, ki jih mora posamezni žanr upoštevati. V teoriji so identificirane tipične osnove, na katerih lahko nadaljujemo s tekstualno nadgradnjo. Ta vidik je manj zastopan med filmskimi teoretiki, saj je koncept žanra tukaj ahistoričen, kar je po Tolsonu ena od njegovih pomanjkljivosti. Veliko pomembnost pa mu pripisujejo zaradi dejstva, da so značilnosti idealnega tipa tiste, katere gledalci pričakujejo in na podlagi izkušenj sami klasificirajo videne filme. (povzeto po Tolson, 1996: 91-95)

Analiza žanra pa se ne omeji samo na uvrščanje filma kot enega samega končnega fizičnega izdelka. Film je kot mnogi izdelki na trgu komunikacijsko podprt. Že o pripravi in snemanju krožijo novinarske zgodbe in govornice. Spremljajo ga tudi bolj uradno in kontrolirano oglaševanje, odnosi z javnostmi, publiciteta. Vse to je treba zajeti v analizo, saj so po Tolsonovem mnenju tudi ti medijski teksti žanrsko označeni. Pri nagovarjanju gledalcev se torej ni mogoče ogniti vsaj nekaterim žanrskim lastnostim. Tudi filmska kritika je zmeraj postavljena znotraj okvirov posameznega žanra. (Tolson, 1996: 96) Poleg filma tako omenjam razne kritike in ocene iz časopisov, revij in z uradnih in neuradnih spletnih strani.

Osrednja točka pri filmskih žanrih je predvidljivost. Ta zmanjšuje tveganje gledalcev, da jim film ne bi bil všeč, hkrati pa jim vnaprej gradi žanrsko značilna pričakovanja. To bi lahko dejansko bila slaba točka filmske industrije, vendar žanri ne zmanjšujejo nobenih možnosti enkratnosti, posebnosti. Vsak tekst ima še zmeraj neskončne možnosti ponuditi nekaj novega, pa čeprav znotraj navideznih žanrskih okvirov. Gledalcu je z žanri samo olajšano splošno razumevanje filma ali kakšnega drugega medijskega teksta, razumljen je konceptualni okvir, kamor lahko gledalec tekst uvrsti v zavest, v svoje misli. Le znotraj tega konceptualnega okvira lahko pripišemo tekstu nek pomen, le tako nam film lahko na svoj način pove novo zgodbo, preda sporočilo.

Žanr lahko preučujemo na dveh ravneh. Prva je ekonomičnost žanra, katera objekt analize postavlja v kontekst ekonomskih odnosov in procesov. Tukaj je obstoj žanrov utemeljen s stroški v filmski industriji, kjer bi brez žanrov veliko težje »prodali« film distributerjem in gledalcem, dražja pa bi bila tudi snemanja predvsem zaradi potreb po raznolikih kulisah, pripomočkih, scenah. Tako so žanri dobrodošli v sami industriji, saj studiem privarčujejo



omejena sredstva. Druga raven opazuje žanr skozi vidik pričakovanj, kar temelji na gledalcih in njihovih filmskih izkušnjah. Ti dve ravni se povežeta in prepleteta v točki potrošnje, kar spremeni gledanje filmov v posebno vrsto tržnega izdelka. (Neale, 1987: 79)

Žanri niso posledica ekonomskih vzrokov. Odnos med tema dvema platema ni tako preprost in enostranski. Žanri so postavljeni nasproti potrebi po zaslužku na eni strani in predpostavki, da so filmi umetniški izdelki, na drugi strani. Napačno je torej gledišče, da so žanri nastali samo zaradi gonje za zaslužkom in posnemanja profitno uspešnih filmov. Neale opozarja tudi, da je potrebno ob tem, da so žanri niz pričakovanj, povedati tudi, da gledalec v kinu kupuje pravico do ogleda filma, ne pa film kot izdelek, ter da je pomemben proces gledanja in kasneje spominjanja na film. K slednjemu veliko pripomorejo tudi dodatni teksti o filmu, kritike, ocene, oglasi. Kinematografija torej ustvarja, oblikuje žanre, kot take pa filme tudi prodaja, označuje. Kinematografska industrija mora na ravni pričakovanj privabljati gledalce k ogledu filma. Bistvo pričakovanj pa sestavljata smisel in zadovoljstvo, ki jih vsak film nujno potrebuje za uspeh. Žanri so pa le način, ki kategorizira in oblikuje pričakovanja s strani publike. Tako si kinematografija zagotovi določeno število gledalcev. Pričakovanja lahko tako opazujemo na različnih ravneh. Najprej gre za raven samega filma in zadovoljstva, ki jo le-ta nudi. Naslednja raven pričakovanj temelji na filmskih zvezdah, žanrih in/ali avtorstvu. Avtorstvo in žanr funkcionirata na podoben način. Oba omejita možnosti oziroma ponudita »omejeno raznovrstnost«. Pri žanru torej lahko pričakujemo dvoje, koherentnost z drugimi filmskimi teksti znotraj žanra in novosti ter razlike. (Neale, 1987: 80-81) »Žanri omogočajo reguliranje želje s pomočjo niza tekstualnih lastnosti in nudijo urejeno raznovrstnost dikurzivnih možnosti same kinematografije, poleg tega pa omogočajo tudi reguliranje pomnjenja in pričakovanja, nudijo pa tudi sredstvo za usmerjanje možnosti branja. Predvsem pomembno pa je, da so žanri za industrijo sredstvo za nadziranje zahtev, instituciji pa sredstvo za koherentno usmerjanje posledic, ki jih povzročajo njeni izdelki.« (Neale, 1987: 82)

»Žanri torej preko niza posameznih tekstov vnašajo in regulirajo raznovrstnost naracije glavnega toka, organizirajo in sistematizirajo razliko, ki predstavlja vsak tekst, in polnijo praznino med teksti in sistemom.« (Neale, 1987: 78) Z žanri nadzorujemo, kategoriziramo razlike in podobnosti oziroma ponavljanja med teksti. Celotna kinematografija potemtakem sloni na elementih ponavljanja in razlik med filmskimi teksti. Neale vidi razliko kot bistveno lastnost ekonomičnosti žanra. Ti dve lastnosti pa se ne izključujeta, ena brez druge v filmskem tekstu ne more obstajati. Težišče je na njunem odnosu. Najboljša formulacija za ta odnos pa naj bi bila po Nealovem mnenju »razlika v ponavljanju«, saj stvar gledamo s stališča ekonomičnosti. (Neale, 1987: 78)

## 2.3 ENOSTAVNO ZABAVNO<sup>5</sup>: Zmešnjava v opredeljevanju žanra

»Klub golih pesti je film, ki ga je nemogoče razložiti. Namesto tega ga je potrebno izkusiti.«  
(Paul Russel, [www.dvdangle.com](http://www.dvdangle.com))

»Če obstaja film, za katerega je nemogoče napisati kritiko, je to vsekakor Klub golih pesti.«  
(Betty Jo Tucker, [www.reeltalkreviews.com](http://www.reeltalkreviews.com))

Klub golih pesti režiserja Davida Fincherja ni vsakdanji film ameriške produkcije. Gledalca preseneti s samim izgledom, torej z dinamičnostjo, hitrimi premiki kamere, vsebinsko pa z nenavadnim zapletom, s prikazovanjem dolgočasnosti birokratskega vsakdana, krvavega boja za svobodo in človeškost. Tako film ponudi nekaj novega, drugačnega za zadovoljitev skopofilije, enako pomembna pa je zgodba z nepričakovanim razpletom, mesenost osvobajanja glavnega lika in vpetost filma v čas njegovega nastanka.

Klub golih pesti je eden najbolj odmevnih filmov leta 1999 (2000 v Sloveniji). O njem se še zmeraj veliko govori, prisoten je tudi na številnih lestvicah in izborih najboljših filmov. Predvsem na Internetu je moč najti znake, ki kažejo na to, da se je film dejansko vtisnil gledalcem v spomin, da jih je tudi pretresel in šokiral. Tako je Klub golih pesti uvrščen na tretje mesto med najboljše filme leta 2000 po izboru nekaterih slovenskih kritikov (mnenja o filmih predstavljajo na spletni strani [www.megaklik.com](http://www.megaklik.com)). Tudi slovenska revija s filmsko tematiko Ekran vsako leto objavi izbore filmov priznanih filmskih kritikov. Med enajstimi kritiki sta dva uvrstila Klub golih pesti na svojo lestvico najboljših filmov leta (Ekran 1-2, 2000). V Veliki Britaniji so v reviji Empire film uvrstili na šesto mesto na lestvico najboljših filmov vseh časov. Tudi nemška revija Filmwoche ga je opisala kot enega od vrhuncev leta 2000. Film očitno sporoča nekaj posebnega, nekaj, o čemer je potrebno razmisliti. Ta vsebina pa je zavita v vizualno dodelano in perfekcionistično celoto kot le redka dela.

Uradno je film opisan kot »...presunljivo izviren, temačno komični film Davida Fincherja, režiserja filma Sedem« (ovitek DVD-ja in videokasete). Producenti in tržniki so se s tem opisom elegantno ognili podrobnejši žanrski klasifikaciji filma. Vse, kar je tukaj žanrskega, sta pridevnika *temačno* in *komični*. To pa po mojem mnenju še zdaleč na zadostuje za konkreten opis filma. Morda pa je opis tako skop prav zato, ker je težko najti natančne

---

<sup>5</sup> Slogan za izdelke Knorr Spaghetteria.

žanrske lastnosti. Prav zato je tudi izpostavljen režiser filma kot ustvarjalec uspešnega trilerja izpred nekaj let in s tem pisci spremnega besedila ciljajo na avtorski naziv za Fincherja.

Veliko kritikov in drugih, ki pišejo o filmskih dogodkih, je torej mnenja, da film ponudi gledalcu nekaj posebnega, nepozabnega. Strinjanje torej obstaja, da je film odlično dodelan, da je zanimiva tematika osupljivo vizualno nadgrajena ipd. Kljub temu pa prihaja do velikih odstopanj pri uvrščanju filma med žanre. Klub golih pesti se tako največkrat znajde med komedijami, sledijo akcije ([www.dem.de](http://www.dem.de)), drame ([www.planetout.com](http://www.planetout.com)) in trilerji ([www.vecer.com](http://www.vecer.com)); velikokrat pa je opredeljen tudi kot mešanica večih žanrov. Vladimir Petrić v svoji knjigi Pregled filmskih zvrsti in žanrov poleg zgodovinskega razvoja kinematografije podrobno opiše naslednje žanre: burleska, komedija, avanturistični film, zgodovinski spektakel, vojni film, melodrama, ljubezenski film, glasbeni film, grozljivka, znanstveno fantastični film, kriminalistični film in vestern<sup>6</sup>. (Petrić, 1971)

Kam bi lahko uvrstili Klub golih pesti glede na Petrićevo delitev? Med opisanimi zvrstmi in žanri najdemo veliko lastnosti, ki jih lahko identificiramo v Klubu. Te lastnosti pripadajo različnim žanrom, vendar pa nobena skupina lastnosti ni dovolj močna, ne dovolj številčna ali značilna, da bi lahko film žanrsko uvrstili. Nekateri elementi pa so uporabljeni. Film ima razpoznavne elemente komedije. Uvrstili bi ga lahko med konverzijske komedije, kjer je »vse odvisno od igralcev in njihove značilnosti oblikovanja značajev« (Petrić, 1971: 53). Vendar je ta opredelitev le delna, saj film ponuja toliko več kot le humor in komične dialoge. Gledalec je v Klubu golih pesti vpleten v neko dinamično, hitro dogajanje in vizualno zelo bogato zgodbo. Vse to bi lahko namigovalo na akcijski film, na holivudski »blockbuster«. Res je, da se zgodba hitro odvija in da je vse zelo kinetično, dodani so tudi posebni učinki (sprehod skozi katalog Ikea, potovanje po Jackovih možganih ipd.). Vendar tukaj manjka tisto, kar Tolson opiše kot »fantastično, apolitično« (Klub golih pesti je vse prej kot to, saj se kot gledalec lahko poglobiš v sporočilo filma in razpoznaš jasne vzporednice s svojim življenjem) (Tolson, 1996: 106-107). Pravi akcijski film pa potrebuje tudi nek zaplet, ki je v Klubu veliko preveč psihološki za holivudsko akcijo, kot je npr. Begunec, Mirovnik ali boljše za kakšne Schwarzeneggerjeve Resnične laži. Kot dramski oziroma melodramatični element filma je vsekakor ljubezenska fabula Jacka in Marle. Vendar je tudi ta le stranskega pomena v celotni zgodbi, saj bi film močno podcenili, če bi ga označili kot dramo/melodramo. Film je torej zelo težko opredeliti med posamezne klasične žanre ali ga opisati s kombinacijo žanrov.

---

<sup>6</sup> Avtor opozarja na historičnost žanrov.

Klasični žanr ne ustreza izbranemu filmu, saj postane preozek kot kategorija zaradi nenavadnosti filma.

Lastnost filma, ki je najbolj prepoznana med kritiki, je komičnost (npr. »ena najboljših komedij desetletja<sup>7</sup>«, »Fincherjeva prva komedija<sup>8</sup>«, »bolj smešna kot druge tako imenovane komedije v zadnjem času<sup>9</sup>«, »kriza nikoli ni bila tako zabavna<sup>10</sup>« ipd.). Zraven je pogosto uporabljen opis črna komedija (najdemo pa lahko tudi presežnik tega, saj je npr. Nathan, [www.empireonline.co.uk](http://www.empireonline.co.uk), film poimenoval superčrna komedija). Klub golih pesti je med drugim opisan tudi kot »provokativna črna komedija o testostonski podivjanosti<sup>11</sup>«, »zloben in zlobno smešen film<sup>12</sup>«, »s pravo mero črnega humorja skozi cel scenarij<sup>13</sup>«, »osupljiva apokaliptična komedija groze in suspenza<sup>14</sup>«. Mnogokrat komičnost nadgradijo s satiro, kot npr. »zlonamerna radostna satira<sup>15</sup>« in »kombinacija znanstvenofantastičnih odlomkov in nasilja, ki pripelje do grenkobno razjarjene apokaliptične satire<sup>16</sup>«. Komično plat filma nekajkrat primerjajo npr. s Šundom (Pulp Fiction, 1993) Quentina Tarantina, saj naj bi bil Klub golih pesti »prav taka drzna komedija kot Šund<sup>17</sup>« in je »v stilu Tarantina pretepaški, včasih preprosto nasilni, psihološko izzivalni film tudi komedija<sup>18</sup>«. Druga pogosta primerjava je Peklenska pomaranča Stanleyja Kubricka (A Clockwork Orange), saj naj bi »režiser posodobil nesramno satiro, nasilno in vznemirljivo kot Peklenska pomaranča<sup>19</sup>«. Nekateri pa režiserju celo očitajo, da je njegov poskus ustvarjanja črne komedije oz. satire propadel (Blake Kunisch, [www.movielocity.com](http://www.movielocity.com)).

Mnogi kritiki trdijo, da najmočneje izstopajo dramatični elementi filma. Prav ti bi naj izražali bistvo tematike filma. Klub gledalca »razburljive drame šokira s tolikšno mero, da ga prevzame<sup>20</sup>«, predstavlja pa »agresivno in močno izzivalno dramo-proti-vsemu<sup>21</sup>«. Zaradi vidika razcepljene osebnosti glavnega lika ponekod naletimo na pridevnik psihološki. Ker pa film ni enostaven, se tudi nekateri kritiki ubadajo s težavo klasificiranja, v besedah Buckmasterja: «Film je privlačna družbena razlaga s psihološko dramo v središču ali

---

<sup>7</sup> Marc Savlov, [www.auschron.com](http://www.auschron.com)

<sup>8</sup> Panos Cosmatos, [www.coastnet.com](http://www.coastnet.com)

<sup>9</sup> Matt Heffernan, [www.filmhead.com](http://www.filmhead.com)

<sup>10</sup> Ian Nathan, [www.empireonline.co.uk](http://www.empireonline.co.uk)

<sup>11</sup> Betty Jo Tucker, [www.reeltalkreviewsw.com](http://www.reeltalkreviewsw.com)

<sup>12</sup> Steve Rhodes, [www.Reviews.imdb.com](http://www.Reviews.imdb.com)

<sup>13</sup> Richard Scheib, [www.roogulator.esmartweb.com](http://www.roogulator.esmartweb.com)

<sup>14</sup> STA, [www.24ur.com](http://www.24ur.com)

<sup>15</sup> J. Hoberman, [www.villagevoice.com](http://www.villagevoice.com)

<sup>16</sup> Nina De Fazio, [www.filmrezension.de](http://www.filmrezension.de)

<sup>17</sup> Vince Leo, [www.earthlink.net](http://www.earthlink.net)

<sup>18</sup> Ross Anthony, [www.rossanthony.com](http://www.rossanthony.com)

<sup>19</sup> Jack Garner, [www.rochestergorsout.com](http://www.rochestergorsout.com)

<sup>20</sup> Louise Keller, [www.urbancinefile.au.com](http://www.urbancinefile.au.com)

psihološka drama, ki služi kot privlačna družbena razlaga. Kakorkoli že, je pretresljiva zgodba o človeški banalnosti in antimaterialistični težnji po anarhiji<sup>22</sup>.«

Na področju kritik izbranega filma vlada zmešnjava, saj film dejansko ponuja toliko možnih interpretacij glede žanrske klasifikacije. Pogosto so zaradi tega združeni žanri, pa kljub temu ne moremo razpoznati nekega splošnega soglasja. Tako je Klub golih pesti uvrščen kot triler/akcija/kriminalka<sup>23</sup>, drama/triler/akcija<sup>24</sup>, drama/komedija/romanca<sup>25</sup> ali celo domišljijski pustolovski film<sup>26</sup>. Po mnenju drugega avtorja naj bi film v sebi združeval »gejevske fantazije, melodramo o koncu sveta, grozo tipa Jekyll in Hyde ter čisti adrenalin v osupljivo celoto<sup>27</sup>«. Žanrsko torej film poraja več vprašanj kot pa ponudi odgovorov. Kot primer naj navedem odlomek kritika Rona Wellsa, ki je zapisal: »...ampak kaj dejansko je Klub golih pesti? Akcijski film? Romantična komedija? Anarhistična kuharska knjiga? Najveličastnejše popotovanje samoraziskovanja v zgodovini kinematografije? ...Klub golih pesti je delno vsaka od teh stvari in pravilno umeščen dvignjen sredinec ameriškemu srednjemu razredu in Prva cerkev Ikee.«<sup>28</sup>

Najzanimivejše opredelitve, na katere lahko naletimo, so precej drugačne od povprečnih klasifikacij (»ena najbolj sprevrženih romantičnih komedij<sup>29</sup>«), včasih pa so si le-te med seboj prav nasprotne. Tako lahko najdemo prej omenjeno *domišljijsko pustolovsko* opredelitev na spletni strani, ki je namenjena svetovanju zaskrbljenim staršem, in poistovetenje z glavnim likom s strani enega od kritikov. Ta trdi:« Film deluje futuristično ljudem, ki so zadnjih 20 let preživeli zaprti v svoje hrastove delovne sobe, pili konjak in jedli stročnice. Zame pa, ki sem zadnjih dvajset let preživel tako, da sem igral igrice na Atariju in gledal zelo nasilne holivudske akcijske filme in poceni pornografijo, medtem ko sem jedel čips, ta film ne predstavlja fikcije ampak mitizirano avtobiografijo.«<sup>30</sup>

Vsa naštetá odstopanja pri uvrščanju med žanre nas prisilijo k zaključku, da klasična žanrska teorija in njene empirične postavke odpovejo pri analizi izbranega filma. Tudi kombinacije žanrov težko opredelijo Klub golih pesti. Odgovore moramo poiskati drugje.

---

<sup>21</sup> Rico Pfirstinger, [www.focus.de](http://www.focus.de)

<sup>22</sup> Luke Buckmaster, [www.infilmau.iah.net](http://www.infilmau.iah.net)

<sup>23</sup> Brian Oliver, [www.moviemansguide.homestead.com](http://www.moviemansguide.homestead.com)

<sup>24</sup> Blake Kunisch, [www.moviecity.com](http://www.moviecity.com)

<sup>25</sup> Almar Haflidason, [www.bbc.co.uk/films](http://www.bbc.co.uk/films)

<sup>26</sup> [www.filmvalues.com](http://www.filmvalues.com)

<sup>27</sup> Jason Kaufman, [www.nyrock.com/movies](http://www.nyrock.com/movies)

<sup>28</sup> Chris Gore, [www.filmthreat.com](http://www.filmthreat.com)

<sup>29</sup> Bill DeLapp, [www.newtimes.rway.com](http://www.newtimes.rway.com)

<sup>30</sup> Panos Cosmatos, [www.coastnet.com](http://www.coastnet.com)

## 2.4 NAROBE JE PRAV!<sup>31</sup>: Podžanr vsebinskega zasuka

» ...filmi Davida Fincherja so na novo odkrili podžanr vsebinskega zasuka<sup>32</sup> tako v mainstreamu kot v neodvisnih filmih.« (Epstein, [www.davidfincher.net](http://www.davidfincher.net))

Eno od možnih rešitev zastavljenega problema nam v svojem članku ponuja novinar in publicist Dan Epstein. Po njegovem mnenju spadajo vsi Fincherjevi<sup>33</sup> in nekateri drugi filmi v poseben podžanr trilerja. Njihova skupna točka je vsebinski preobrat na koncu filma (Jurij Meden v reviji Ekran temu pravi »klasični fincherjevski vsebinski zasuk«). Epstein zbere takšne filme v tako imenovan »twist-ending« podžanr (kar bi lahko prevedli kot končni zasuk oz. preobrat). Vsebinsko gledano nam ti filmi vseskozi pripovedujejo določeno zgodbo, ki je na prvi pogled precej preprosta. Ključni trenutek pa se pripeti na koncu s »preobratom«. Ta nam dejansko do takrat videni film postavi na glavo in zgodba naenkrat dobi nove temelje. Takrat lahko gledalec komaj spozna dejansko zgodbo. Dogodki takrat dobijo novo dimenzijo, popolnoma nove razlage, ponovno definirane vzroke in posledice. »Šele po koncu je jasno, za kaj je v filmu pravzaprav šlo, šele s koncem se konstituira film tudi za nazaj. Z drugimi besedami, konec podeli filmu smisel. Tako dominanten je, da ga ne morete več izbrisati iz spomina.« (Čakalič, 2000) Epstein tako označi vse štiri Fincherjeve celovečerne filme kot filme s twistom. V *Alien 3* je končni preobrat samomor glavne osebe, kar ne bi bilo nič posebnega, če to ne bi bil le en del serije filmov (nepredstavljivo bi bilo, da bi kdaj umrl James Bond). V *Se7en* najde kar tri preobrate, to so vdaja serijskega morilca policiji, glava policistove žene v pošiljki in končno umor iz jeze, maščevanja s strani dobrega in poštenega ameriškega policaja. Igra nam ponuja napet psihološki boj glavnega igralca, ki se zaplete v navidezne spletke, na koncu pa se izkaže, da je vse bila le igra, še huje, izkaže se, da je preživljanje njegovih najhujših mor njegovo darilo za rojstni dan. Klub golih pesti nam očitni preobrat ponudi takrat, ko izvemo, da sta Jack in Tyler ena in ista oseba. Antagonist in protagonist se znajdetaj v eni osebi, kar je veliko presenečenje tako za gledalce kot za samega protagonista. V ta podžanr uvrsti Epstein še film *Šesti čut*, *Osumljenih pet* in *Memento* kot primerke, ki najbolj izstopajo in ki so najbolj narejeni, Čakalič in Štefančič pa med najboljšimi omenjata tudi *Jakobovo lestev groze*. Šesti čut je po mnenju Epsteina eden

---

<sup>31</sup> Slogan za brezalkoholno pijačo Oro.

<sup>32</sup> V ang. *twist-ending subgenre*.

<sup>33</sup> Članek je bil napisan kmalu po izidu Kluba golih pesti in tako so omenjeni vsi Fincherjevi filmi razen *Sobe za paniko*, ki je izšla leta 2002.

najuspešnejših (tudi s finančnega vidika), preobrat pa nastopi, ko psihiater, ki ga igra Bruce Willis, izve, da je že na začetku filma umrl in da je tudi on le eden izmed mrtvih, ki iščejo večni mir skozi pogovor s še živim fantičem. Tudi Osumljenih pet gledalce (in glavnega detektiva) popolnoma preseneti, ko ugotovijo, da je bil glavni osumljenec, ki ga vsi opisujejo kot neke vrste zlobnega duha, cel čas v detektivovi pisarni. Memento pa naj bi bil eden najboljših predstavnikov tega podžanra, ker se preobrat pripeti vsakih nekaj minut, najpomembnejši pa že na začetku filma, saj je kronološko zelo zapleten. Tako dejansko za nazaj odkrivamo vzroke, zakaj je ubil človeka na začetku filma, vse skupaj pa je še začinjeno z njegovo izgubo kratkoročnega spomina. (Epstein, [www.davidfincher.net](http://www.davidfincher.net))

Ena od značilnosti tega podžanra je dejstvo, da ena od oseb vseskozi pozna celotno zgodbo, ve, kaj se v resnici dogaja in ne samo tega, kar iz prikazanega lahko ve gledalec. V Osumljenih pet to osebo predstavlja eden od osumljenih, tisti, ki deluje najbolj prestrašen, najbolj miren in na katerega sploh ne bi pomislili. On je v bistvu pripovedovalec celotne zgodbe. Na glavo postavi tudi spoznanje gledalcev, da je lahko vse, kar je delovalo kot dejanska zgodba, le izmišljeno (npr. ime odvetnika je pravzaprav blagovna znamka porcelana pri detektivu ipd.). Nadalje, edini, ki ve, kaj se dogaja v Šestem čutu, je fantič, ki se lahko pogovarja z mrtvimi. Samo on vseskozi ve, da je bila oseba, ki jo igra Bruce Willis, že na začetku filma umorjena. Dialogi in prizori, kjer sodeluje Willis, dobijo popolnoma nov pomen, saj šele takrat opaziš, da so vsi dialogi dejansko le njegovi monologi, da vsepovsod, kjer nastopa, ni dejanskega stika z živimi (razen omenjenega fantiča). Pri Klubu golih pesti pa je edini seznanjen z vsebino le Tyler Durden, ki ga igra Brad Pitt. Le on ve, da je neka vrsta podzavesti, da je le navidezna osebnost, druga polovica razcepljene osebnosti, ki jo igra Edward Norton<sup>34</sup>. Šele po preobratih v teh filmih spoznaš, kako se je vse zgodilo, s katerega stališča je potrebno opazovati dogajanje. Takrat dobi videni film popolnoma nov pomen in samo ta je pravilen. Na koncu nam postane jasno, da pravzaprav sploh nismo poznali pravega imena pripovedovalca, za katerega se izkaže, da je Tyler Durden. Takrat so nam jasni tudi dialogi in odnos z Marlo, tukaj razumemo njene prej nejasne izjave in obnašanja (ko npr. šokirano in brez besed oddrvi stran od Jacka/Tylerja, ko ji ta reče, da Tylerja ni tukaj, da je izginil). Tukaj se razjasni zmeda o tem, kdo je dejansko ustanovil podtalne klube po celih Združenih državah, kdo je razstrelil stanovanje v stolpnici, kdo je ustrahoval direktorja

---

<sup>34</sup> Njegov lik v filmu ima več imen, največkrat pa se poimenuje kot Jack. Pri tem se zgleduje po člankih iz neke revije, kjer se pisci postavijo na mesto svojega dela telesa, o katerem pišejo, tako da je napisano v prvi osebi s stališča določenega dela telesa. Tako ob eni priložnosti Jack reče *Sem Jackovo zlomljeno srce* namesto *Zlomil mi je srce*. To ime pa sem izbrala namesto uradnega poimenovanja pripovedovalca, ker je to strokovni termin in zaradi preprostejše uporabe.

policije in kdo je imel še druge honorarne zaposlitve. Razjasni se torej, da sta Jack in Tyler samo ena oseba. Film te s tem dejanjem prisili k razmišljanju in ponovni oceni do sedaj videne zgodbe.

## 2.5 DON'T IMITATE – INNOVATE<sup>35</sup>: Avtorski pečat Davida Fincherja

*»David Fincher je avtor. Ameriški avtor. Morda eden največjih.« (Meden, 2000)*

Filmska teorija postavlja ob bok žanrom teorijo avtorstva. Tudi ta teorija klasificira filme, vendar na drugih temeljih. Termin izhaja iz francoske besede »auteur«, ki pomeni avtorja, v filmski teoriji pa lahko ta beseda predstavlja režiserja, igralca, vizualni stil ipd., ki se lahko oddaljijo od tipičnih filmskih proizvodov in ustvarijo nekaj novega in drugačnega. Vsak avtor izoblikuje v svojem delu neke specifične lastnosti. Te morajo biti dovolj močno izražene, morajo se jasno razlikovati od prijemov drugih režiserjev, igralcev itd. Takim filmom lahko pripišemo neko posebno identiteto, vseskozi jih spremlja pridih avtorstva, pečat umetniškega in ne obrtniškega prijema. Naziv avtorja pa dobijo le redki in najbolj priznani v filmski stroki. (Simpson, 2001: 30-34)

David Fincher je posnel pet celovečernih filmov v letih 1990-2002. Vsak od njih vsebuje posebnosti. Vsakemu je Fincher dodal nekaj svojega. Čeprav vizualno močno odstopata samo *Se7em* in *Klub golih pesti*, imajo tudi *Osmi potnik 3*, *Igra* in *Soba za paniko* njegov razpoznavni pečat.

*Osmi potnik 3* (*Alien 3*, 1993) je tretji del uspešne znanstvenofantastične serije filmov. Ta film ponudi nekaj novega, presenetljivega, kar je v nasprotju s prvima dvema deloma serije. V Fincherjevem delu namreč glavna junakinja, poročnica Ripley, ki jo igra Sigourney Weaver, naredi samomor. Na tem mestu bi se celotna serija morala končati. To je njen edini izhod, samo tako lahko pokonča vesoljske napadalce. Samo tako lahko reši svet pred stvorom in sebe pred lastnim zaporom - svojim okuženim telesom. Kasneje so sicer posneli še en del zaradi velikega števila oboževalcev serije *Osmi potnik*, kjer poročnico s kloniranjem oživijo.

*Igra* (*The Game*, 1997) nam predstavi psihološki portret bogatega deloholika Nicholasa Van Ortona, omejenega s slepilom samozadostnosti. Iz sive rutine je naenkrat vržen v nevarne, živce parajoče spletke, ki ogrožajo njegovo življenje. Prvič v življenju se mora bati in boriti

---

<sup>35</sup> Ang.: *Ne posnemaj – izumljaj*; slogan blagovne znamke Hugo Boss.



za lastni obstoj. Prvič dejansko živi in ne životari. Na koncu skupaj z gledalci zve, da je bila vse le igra, dobro organizirana, smrtno nevarna in zelo drago darilo za rojstni dan.

Sedem (Seven, 1995) je zgodba o serijskem morilcu in dveh detektivih, ki ga skušata zaustaviti. Ta že tolikokrat izrabljeni konceptualni okvir pa še ni zagotovilo, da bomo videli klasični triler. Končni izdelek je vse prej kot to. Če gledamo samo vsebinsko plat, se dogajajo tudi nenavadne, netipične stvari za triler. Antagonist uspešno prikaže vseh sedem poglavitnih svetopisemskih grehov. Vmes se sam preda policiji, kar je tudi del izpeljave njegovega popolnega načrta. Naslednji šok za gledalce je vsekakor pošiljka z glavo detektivove žene. Zgodba pa ponudi še eno presenečenje. Mladi detektiv, ki velja za poštenega, perspektivnega in korektnega ameriškega policijskega povzpeticnika, ustrelj serijskega morilca. Seveda ne v samoobrambi, temveč kot posledica jeze, sedmega in zadnjega od morilčevih dejanj oziroma prikazovanja grehov. Čeprav je na koncu antagonist – serijski morilec mrtev, je on zmagovalec. Njegov načrt je bil popoln, on ni naredil napake.

Klub golih pesti (The Fight Club, 1999) predstavlja zgodbo o mladem, samskem moškem 30ih let, ki živi v velemestu in trpi za nespečnostjo. Obiskovati začne skupine za samopomoč. Tam spozna Marlo, ki se na teh srečanjih podobno kot Jack samo pretvarja. Življenje se Jacku postavi na glavo, ko spozna posebneža Tylerja. Ta predstavlja vse, kar bi Jack rad bil v življenju. Svojo primitivno moškost skupaj izživljata s pretepanjem in organiziranjem pretepev. Ko ta organizacija prerase v pravo teroristično skupino, želi Jack prekiniti z vsemi načrti. Takrat spozna, da je Tyler v bistvu njegova druga plat, druga osebnost, ki je prevladovala vedno več časa nad Jackom. Na koncu se znebi Tylerja in v objemu Marle opazuje eksplozije, ki so jih sprožili pod njegovim poveljstvom. In vse se vrne na začetek, izhodišče, enako vsem ljudem. Vse se začne znova, vsi morajo življenje in sebe na novo definirati.

Soba za paniko (Panic Room, 2002) je njegova zadnja stvaritev. V njej nastopita mati in hči, ki se preselita v novo stanovanje v New Yorku, ki ima med drugim opremljeno tudi t.i. sobo za paniko, kamor se lahko zatečeš pred nepovabljenimi gosti. Že prvo noč jima vlomilci vdrejo v hišo in želijo denar, ki je skrit prav v tej sobi, kamor sta se oni zatekli. Zgodba se še dodatno zaplete zaradi bolezni hčere, ki nujno potrebuje injekcijo z zdravilom. Tako ostane mama zunaj in vlomilca s hčerko v tej sobi. Mati jih mora nato zvabiti iz sobe in rešiti sebe in hčerko pred enim od vlomilcev. To ji seveda uspe in na koncu ujamejo še edinega preživelega vlomilca, junakinji pa začneta iskati manjše stanovanje.

Pet filmov Davida Fincherja si je med seboj zelo različnih, hkrati pa delijo veliko skupnih lastnosti. Najbolj izpostavljena in hvaljena sta filma Sedem in Klub golih pesti, ostali trije

veliko manj. Mnogo kritikov je mnenja, da je Igra njegov najslabši film, »nedvomno dno Fincherjeve kariere« (Meden, 2000), Osmi potnik 3 pa opravičujejo kot slabši film predvsem zaradi dejstva, da je to le del serije, kjer režiser nima v toliki meri prostih rok kot pri običajnih celovečernih filmih. Kljub temu pa lahko v vseh petih filmih identificiramo skupne lastnosti, to so:

I. ikonografske značilnosti, ki jih lahko razdelimo še na dve skupini:

A. prostori dogajanja,

B. svetloba in barve,

II. ter ideološka sporočila filmov.

Prav zaradi teh lastnosti je uvrstitev v kakršnokoli žanrsko klasifikacijo manj pomembna. Avtorski pečat, ki ga režiser pusti na svojih filmih, bi po mojem mnenju moral biti bistvo vsake opredelitve. Žanr je tako kategorija drugotnega pomena, saj režiser zmeraj ustvari nekaj posebnega. Stil torej prevlada nad žanrom. Ali po besedah Rogerja Eberta iz kritike Aliena 3, kjer pravi, da je ta film »eden najlepših slabih filmov nasploh« (Ebert, [www.suntimes.com/ebert](http://www.suntimes.com/ebert)). Njegove filme lahko tako poimenujemo kar Fincherjevi filmi, ki si delijo značilnosti, opisane v nadaljevanju.

### **2.5.1 IKONOGRAFSKE ZNAČILNOSTI**

#### **A. PROSTORI DOGAJANJA**

Prva od stičnih točk njegovih filmov so prostori dogajanja. Najvidnejša stalnica glavnih nastopajočih je omejenost, psihična in fizična ujetost. Meden tukaj prepozna Fincherjevo potrebo po tem, da »svoje portretirance zaklepa v neprodušne prostore vseh vrst in velikosti, da bi se lahko nad zbeganimi po mili volji izživljal« (Meden, 2000).

V Osmem potniku 3 lahko to opazimo na dveh ravneh. Najprej je prostor fizično strogo omejen na vesoljsko postajo, kjer se film dogaja. Celotna postaja je zastarela, le redke naprave na njej še delujejo. Kljub temu da je prostor popolnoma umetno narejen iz kovine in podobnih materialov, ni opaziti ničesar, kar bi se dejansko kovinsko sijalo in kar lahko pričakujemo od filma z znanstvenofantastično vsebino. Vse je v rjavkasti barvi, kar ustvari atmosfero starinskega. Stene in predmeti so prašni, umazani in že leta niso bili uporabljeni. V nobenem prizoru ne zasledimo niti tako tipičnih všemogočnih računalnikov kot je to v navadi pri ostalih znanstvenofantastičnih filmih. Svoboda poročnice Ripley je prikrajšana tudi s tem, da je zasilno pristala prav v strogo varovanem zaporu, kjer so vsi varovanci ne le moški ampak tudi

sami najhujši zločinci (ali dvojni kromosom y, kot jih imenujejo v filmu). Na naslednji ravni omejevanja prostora v Osmem potniku 3 gre za prikrajšanje svobode fizičnega telesa glavne osebe, saj je le-ta »ujetnica lastnega okuženega mesa« (Meden, 2000), s tem ko nepovabljeni vesoljski tujek v njej naseli svoj zarodek. Edina rešitev glavne nastopajoče je samomor. Kot poročnica je bila zaposlena pri t.i. firmi, ki je dajala občutek, da je med drugim tudi absolutni lastnik njenega telesa. Uslužbenci firme nastopijo popolnoma hladno, birokratsko in so usmerjeni k tistim ciljem, ki so samo njim v prid.

V Sedem so prostori še bolj Fincherjevsko izpiljeni. Čeprav so zelo preprosti, simbolizirajo veliko več kot to. Dejansko so vsi prostori, razen nekaterih, kot je na primer osrednji predel knjižnice, zelo majhni, notranja oprema je do neke mere ostarela in obrabljena, nikjer ni znaka nobene modernosti. V tem pogledu je ta film časovno skoraj neopredeljiv, kar še posebej poudari vseskozi rahla rjava in rumena obarvanost, ali celo bolj razbarvanost, kot jo najdemo na starih fotografijah (podobno kot pri Osmem potniku 3, le da tukaj nastopa tudi nekaj modrikastih odtenkov). Na krajih zločinov, pri serijskem morilcu doma, v pisarnah detektivskega oddelka in pri Millsu (Pitt) doma so vsa okna bolj ali manj zatemnjena, kar ne doprinese samo k manjši vidljivosti ampak nam prostor tudi omeji, odmakne od zunanjega dogajanja. Vsi predmeti so tudi malo umazani, ne toliko zaradi nečiščenja ampak zaradi stalne uporabe. Mladi detektiv Mills se čuti tudi ujetega v splet nerešljivih zločinov, življenje postavi na drugi tir in se po mnenju žene preveč zatopi v delo.

Tudi Igra prikazuje bogatašev življenje, ločeno od ostalega sveta, strnjeno v desetletja trajajočo rutino in kasneje v nerazumljivo zaroto proti njemu. Omejevali so ga dnevi, drug drugemu na las podobni. On sam kot človek skoraj ni bil več pomemben, edino, kar je štelo, je bil on kot vpliven bankir. Nato mu začne vse, kar je bilo do sedaj tako domače, polzeti iz rok, zanese se lahko samo še nase kot na celotno osebnost s čustvi in na novo odkrito voljo do življenja. Fizično svobodo doseže z odrekanjem rutini, ko podre zidove, ki jih je okoli sebe tako skrbno gradil preteklih par deset let.

V Klubu golih pesti je glavna oseba najprej ujetnik tipičnih potrošniških stvari, pomembno mu je le to, kako bo opremil stanovanje, katero blagovno znamko oblačil bo oblekel in v kateri verigi restavracij bo jedel. Na ta način je skušal doseči samoaktualizacijo. Počuti se ujetnik kapitalističnega sveta, kjer si ocenjen samo po tem, kar poseduješ, pomembno je le tisto, kar si kupil z denarjem, po možnosti z velikimi količinami le-tega. Tako postane vsak dan enak drugemu, po besedah Jacka postanejo dnevi kopija kopije. Njegova edina družbena vloga je vloga potrošnika. Tudi v tem filmu je Fincher prikazal dovršeno umazane prostore, predvsem v hiši Tylerja Durdena. Nazorni so predvsem prizori zamašenega stranišča z

uporabljenimi kondomi, rjavkaste vode, ki teče iz pipe, ter umazane vzmetnice. V Klubu pa doda še nekaj novega, računalniško sproduciranega, npr. posnetke, kot je začetni, kjer vidimo notranjost Jackovih možganov, potem prizor, ki nas sunkovito popelje skozi pisarniški koš za smeti ipd. Zaprtost Jacka v lastni svet prikazuje tudi izjemni posnetek njegovega sprehoda skozi katalog pohištva Ikea. Njegovo zmedenost in čustveno otopelost pa najbolj vidimo v prizoru, kjer se mora Jack zateči v svojo t.i. votlino, kjer mu nihče ne more nič hudega in kjer prebiva žival, ki samo njemu daje notranjo moč. Poleg tega, da je ta žival pingvin, kasneje pa psihotična Marla, je komična tudi votlina, ki je iz ledu, torej nič kaj prijetno topla in pomirjujoča. Jack se torej ne more iz sveta zateči niti k samemu sebi, kar povečuje občutek omejenosti.

Soba za paniko pa že s svojim imenom kriči po ujetosti, prisilni zaprtosti v prostor. Fizično gledano se najbolj ujema s to opredelitvijo značilnosti Fincherjevih filmov. Dejansko sta torej mati in hči ujeti v sobi za paniko, ne moreta ven, ker nanju preži življenjska nevarnost, hkrati pa morata nujno ven zaradi hčerinega zdravila. To pa ni edina omejenost, o kateri govori film. Predvsem mati je precej omejena zaradi bližnje preteklosti, zaprta vase in nezaupljiva zaradi ločitve. Naporavnani računi iz preteklosti so njena hiba. Prostori nove hiše so veliki in prazni, najbrž bi zmeraj ostali neizkoriščeni, če bi junakinji ostali v tej hiši. Tako se ženska (Jodie Foster) počuti še manjša, še manj samozavestna in nezadovoljna s sabo, ko jo postavimo v ogromno hišo z nešteto praznimi prostori.

## *B. SVETLOBA IN BARVE*

Naslednja prepoznavna stilistična lastnost filmov Davida Fincherja je posebna uporaba osvetlitve v filmih. Že barvno lahko opazimo, da zmeraj prevladujejo samo določeni odtenki nekaterih barv. Tako dobimo rjavkasto ali včasih tudi modrikasto obarvano atmosfero skozi celotno dolžino filma. Pri tem najbolj izstopa Sedem in njena rjavorumena razbarvanost. Čiste svetlobe skorajda ne zasledimo v nobenem Fincherjevem filmu. Izjema je le Igra, ki je najbolj tipični holivudski film izmed vseh Fincherjevih del. Pogosto se pojavlja tudi voda in druge tekočine. V Osmem potniku 3 nenehno kaplja brezbarvna sluz iz cevi, jaškov in sten, predvsem pa iz vesoljskega stvora. V Sedem so večino časa, ko so nastopajoči zunaj, močni nalivi. Sonce je zmeraj na nek način prikrito, ali je za zatemnjenimi stekli ali pa za mestnim smogom. Izstopa le zadnji prizor, ki se dogaja na navidezno neskončni ravnini ob prašni cesti, pa še tukaj je sonce le popoldansko, tako da spet prevladajo rjavo oranžni toni nad močno dnevno svetlobo. V Klubu golih pesti se najpomembnejše stvari dogajajo zvečer ali ponoči, dnevne svetlobe skoraj nikoli ne vidimo. Čez dan je glavna oseba na delovnem prostoru, v

velikem podjetju v stolpnici, kjer sonca sploh ni videti. Pretepi se odvijajo v temni kleti nekega nočnega bara. V Sobi za paniko je barvni spekter ponovno omejen na tipični Fincherjevi barvi kot sta modra in rjava. Prostori v novi hiši so slabo osvetljeni, morali bi biti prostorno svetli, namesto tega pa izpadejo kot preslabo osvetljeni in zato malo temačni, grozljivi. Hiša je primerna za izbirčne in bogate, pa vendar dobimo občutek umazanije in nepopolnosti. Predvsem v Sedem in v Osmem potniku 3 je velikokrat uporabljen pripomoček baterija. Pogosto mora gledalec pozorno opazovati dogajanje, saj je njegov pogled omejen s tem, kar obsije baterija nastopajočega. Tako je prisiljen strmeti v določen del ekrana oziroma platna, seveda takrat, ko je napetost zelo povečana. V teh trenutkih se pravzaprav nič določenega ne vidi, slišimo samo komentarje, vzdihne in onomatopoejske besede nastopajočih. Slišimo samo fuj, oh in podobne vzdihljaje, ki nam čustveno obarvajo stvari, ki so našim očem skrite. Skozi opise doživljamo čustva oseb v filmu.

### ***2.5.2 IDEOLOŠKA SPOROČILA FILMOV***

V filmih, ki jih je Fincher režiral, se v ideološkem smislu pojavlja tudi problem institucije, ki je povzdignjena nad celotno dogajanje. Ponavadi so njene lastnosti hladnost, brezbriznost in birokratskost. V Osmem potniku je to firma, ki skuša ujeti stvar za vsako ceno, brez pomislekov o stranski škodi. Klub golih pesti ima kot svoje nasprotje kar kapitalistično ureditev sveta, najbolj so pa na udaru franšizne kavarnice, kozmetična industrija in bančne korporacije. Nasprotnika pa glavna oseba vidi tudi v svojem šefu in celotnem sklopu pisarn, kjer je zaposlen. Vlogo institucije v Igru lahko na začetku filma prepoznamo v osebi, to je glavni nastopajoči (Michael Douglas), saj imajo njegove besede veliko perlokucijsko moč, on odloča, ukazuje. Karkoli reče ali izjavi se mora uresničiti zaradi njegove vplivnosti kot poslovneža. Sam neodvisno odloča o svojem življenju kot tudi na področju svoje službe. Kasneje to vlogo odločanja prevzame nase institucija, ki organizira celotno igro. Tudi tukaj je nepremagljiva in vseprisotna, predvsem pa omejuje svobodo posameznika. V Sedem je problem institucije manj poudarjen. Ena od oblik bi lahko bilo krščanstvo in njegovih sedem grehov, serijski morilec pa je samopoklicani izvršitelj. Najpomembnejšo vlogo pa dobi na koncu v obliki Zakona, ki prepoveduje detektivu vpletanje osebnih občutkov v svoj poklic. V zadnjem filmu pa je izpostavljena institucija družine na več nivojih. Prvi je v donosu med materjo in hčerko, drugi med njima in očetom, ki ju je zapustil, tretji nivo pa opazimo ob odnosu med vlomilcem in njegovim dedkom, ki je bivši lastnik hiše. Samo družina lahko kot

enota premaga zlo samo medsebojno razumevanje je ključ do uspeha. Tudi vlomilec, ki edini preživi, spoštuje družino in njen pomen, zato se tudi edini živ reši nesojene hiše. Vse institucije v prvih štirih celovečernih filmih so na koncu premagane, čeprav se zdijo nepremagljive. Poročnica Ripley se vrže v smrt pred očmi svojih nadrejenih, Mills iz jeze ustrelj morilca pred policijskimi pričami, Nicholas Van Orton v Igru naredi samomor in tako stori to, kar je želel organizator, ki nastavi veliko rešilno blazino in reši glavnega, Jack pa razstreli vse stolpnice največjih bančnih ustanov z željo po novem, svežem začetku življenja. Zmaga nad institucijo je očitna povsod razen v Igru, saj se je bankir obnašal ravno tako kot so oni hoteli in gre tukaj pravzaprav za obojestransko zmago. Zaradi tega je film doletelo toliko kritik, saj je konec veliko preveč pozitiven za Fincherjev film. Soba za paniko pa ima prav tako preveč srečni konec in s tem deluje manj prepričljiv kot Sedem in Klub golih pesti.

### 3 AFFORDABLE SOLUTIONS FOR BETTER LIVING<sup>36</sup>

#### NARACIJA V KLUBU GOLIH PESTI

Poglavje o naraciji je vsebinsko zasnovano po drugem Opozorilu na začetku filma Klub golih pesti, pod katerim je podpisan Tyler Durden. Prav to drugo opozorilo je zbir vseh naukov, ki jih on deli skozi celotni film. Naše drugo poglavje je torej razstavljeno na tematske sklope, o katerih film pripoveduje. Vsakega od teh sklopov pa režiser upodobi na svojstven način.

#### 3.1 OPOZORILO: Značilnosti naracije

*»Opozorilo.*

*Če to prebiraš, potem je to opozorilo namenjeno prav tebi. Vsaka beseda, ki jo prebereš iz te nekoristne opombe, predstavlja nadaljnjo sekundo tvojega življenja. Nimaš ničesar drugega za početi?...« (začetek Tylerjevega opozorila)*

Opozorilo je postavljeno na začetek poglavja, ker je cel film oblikovan kot veliko opozorilo za življenje. Sviri nas, kaj se nam lahko zgodi. Izpostavi, na kaj moramo biti pozorni v življenju. Česa si ne smemo dovoliti. Hkrati pa nam želi pomagati, najti pravo pot. Ponudi nam rešitev, ki je res drastična, a zato toliko bolj učinkovita. Način, na katerega je gledalcu prikazana filmska zgodba, pa je razpoznavno režiserjev.

Pri preučevanju vsake pripovedi je potrebno razmejiti zgodbo od načina pripovedovanja zgodbe. Zgodba je torej lahko pripovedovana na različne načine, obstaja pa tudi neodvisno od teh pripovednih načinov. Hkrati pa ji prav posamezna naracija doda svoje značilnosti in brez nje ne more obstajati. (Kavčič in Vrdlovec, 1999, 413) Pomeni način kako je zgodba povedana, prikazana ali v primeru filma posneta. Opišemo ga lahko tudi s preprosto formulo, ki jo je oblikoval David A. Black: »Naracija je tekst, ki ga oblikuje narator z dejanjem naracije, namenjen pa je poslušalcu/gledalcu<sup>37</sup>.« (Black, 1996: 301) Ta formula je samo

<sup>36</sup> Ang.: *Rešitve za boljše življenje, ki si jih lahko privoščite*; slogan podjetja Ikea.

<sup>37</sup> V angleškem jeziku je uporabljena beseda *narratee*, za katero pa ni ustrezne besede v slovenskem jeziku; pomeni pa tistega, komur je naracija namenjena, torej komur pripovedujemo zgodbo.

poenostavitev procesa naracije, vendar je kljub temu uporabna za ponazoritev tega procesa v večini filmskih tekstov. (Black, 1996: 300-302)

Ključno vlogo in zadnjo besedo pri filmski vsebini in obliki ima režiser. S svojim delovanjem sooblikuje izbrani scenarij. Režiser postane ustvarjalec filma. Zaradi tega se vpliv režiserja pozna tudi pri filmski naraciji. David Fincher v Klubu golih pesti očitno uporablja nevsakdanje dodatke. Sporočilo filma nam podaja skozi znane, a filmsko manj uporabljane oblike pripovedovanja. Uporabi nekatere množične medije, ki v filmu posredujejo zgodbo, kot npr. prodajni katalog, veleplakate, televizijska poročila. S tem je odlično podkrepil zgodbo filma, saj na junaka zgodbe mediji močno vplivajo oziroma ga zasitijo, ga do neke mere premagajo. Tako je režiserjeva naracija z uporabljenimi prijemi podkrepila vsebino filma.

Naracija v pomenu pripovedovanja zgodb je po mnenju Alana Rowea primarna funkcija filmov. Na njo se navezujejo slike, podobe, s pomočjo nje so oblikuje pomen, porodi pa se tudi razumevanje zgodbe oziroma filma. Naracija je torej tista, s katero si gledalec razlaga to, kar vidi. Skozi njo se razvija zgodba. Zaradi nje si gledalci ob spremljanju filma postavljajo vprašanja, na katere skozi celotno dolžino teksta dobivajo odgovore. Vseskozi njihova vpletenost temelji na ključnem vprašanju, kako se bodo stvari do konca razpletle. Elementi naracije so ponavadi med sabo povezani po načelu vzrok – posledica. Skozi film gledalec dobiva neke namige, ki so pomembni za določen razvoj zgodbe. Pričakovanja gledalcev pa so odvisna od žanra filma, znotraj katerega lahko pride do specifičnih zaključkov zgodbe. Nasproti bolj ali manj tipičnim pričakovanjem pa leži sposobnost presenečanja ali frustriranja, kar ustvarja določeno mero napetosti. Tako se torej skozi naracijo spreminja stanje, na začetku se prikazano ravnotežje zruši, postopoma pa se skozi film ponovno vzpostavi. Tudi motnje ravnotežja so žanrsko značilne. Končno stanje pa ni nikoli enako kot je bilo začetno. Prav sprememba stanja oziroma ponovna vzpostavitev ravnotežja je gonilo filmske naracije. (Rowe, 1996: 112-116)

Stephen Neale opozarja, da je na naracijo potrebno gledati kot na proces, ki poteka skozi cel medijski tekst. Naracija se v medijskem tekstu oblikuje skozi žanr, na nek način jo torej žanr ubesedi oziroma ustvari. »Žanri institucionalizirajo in jamčijo skladnost tako da institucionalizirajo konvencije oziroma sklope pričakovanj, vezane na proces in zaključek naracije, ki so podvržene spremembam, a jih nikdar ne prekršijo oz. zaobidejo.« (Neale, 1987: 61) Gre torej za ujemanje naših pričakovanj o filmu določenega žanra in naracije z dejanskim filmom. Diskurze, spremembe in preobrate vpeljejo uporabljeni elementi naracije, hkrati pa tudi rušijo ali gradijo ravnotežje v tekstu. Stična točka teh elementov naracije je vsebina.



Naracija torej s pomočjo vsebine stvari povezuje, zapleta, razpleta. Z njo se oblikuje tudi vsebinski in časovni potek dogajanja. Gledalec pa je tisti končni faktor, ki si s pomočjo žanrov razreši zaplete in si razloži končni razplet filma. (Neale, 1987: 55-64)

Analiza Fincherjeve naracije v izbranem filmu je pomembna, saj gre za poseben pečat medijskemu izdelku. Prav zaradi te sposobnosti režiser lahko v krogu stroke dobi naziv avtorja. Pri naraciji gre za dejstvo, da je lahko zgodba povedana, prikazana na desetine načinov (Berger, 1997:34). Avtorja pa odlikuje priznanje odličnosti, ki jo je dosegel s svojim načinom pripovedovanja, s svojo naracijo. Tako se Fincher pojavi v članku o filmu Vanilla Sky (Vanilla Sky, 2001), kjer pisec meni, da je režiser Crowe »zapravil možnost za inteligen in dinamičen film, ki preizprašuje moderna, trendovska vprašanja...«, hkrati pa predlaga prav Fincherja za tistega, ki bi filmu vdihnil pravo dušo in bi ga znal bolje oblikovati, prav tako kot je to naredil pri Klubu golih pesti. (Popek, 2002). Tudi Trušnovec pripisuje Fincherju zaradi tega filma pravo mero »drznosti, duhovitosti, dinamike in ostrine« (Trušnovec, 2001). Njegov način pripovedovanja je torej tisti, ki izvrstno ustreza medijskemu tekstu s takšno tematiko kot jo ima Klub golih pesti.

### **3.2 ČE TO PREBIRAŠ, POTEM JE TO OPOZORILO NAMENJENO PRAV TEBI: Opozorila v filmu**

V Klubu golih pesti je režiser močno posegel na področje naracije z nevsakdanjimi elementi. Vsebinsko plat je podkrepil z nenavadnim načinom pripovedovanja zgodbe, ki sega izven meja žanra in celo filma. Ob gledanju filma doma na DVD-ju ali na videokaseti, je gledalec seznanjen s ključnimi prepričanji Tylerja Durdena takoj, ko vstavi DVD ali videokaseto. Zmeraj, ko vstaviš katerikoli DVD ali videokaseto, se na začetku izpiše opozorilo lastnika avtorskih pravic, kjer prepovedujejo vsako nepooblaščen javno prikazovanje, montiranje, razmnoževanje in podobno. Tudi tukaj je tako. Vendar se takoj za običajnim opozorilom prikaže še eno opozorilo, pod katerim je podpisan Tyler Durden. Le- to vidimo na ekranu samo za par sekund. Gledalec mora že takrat dobro razmisliti, kaj je sploh bilo to, kar je pravkar videl, saj je možno prebrati le nekaj vrstic. Bil si opozorjen, pa čeprav ne veš točno pred kom ali čim, sploh pa ne od koga. Ta opomnik pa govori:

*»Če to prebiraš, potem je to opozorilo namenjeno prav tebi. Vsaka beseda, ki jo prebereš iz te nekoristne opombe, predstavlja nadaljnjo sekundo tvojega življenja. Nimaš ničesar*

*drugega za početi? Je tvoje življenje res tako prazno, da resnično ne moreš bolje preživeti teh trenutkov? Ali pa si res tako navdušen nad avtoriteto, da jo spoštuješ in zaupaš vsem, ki jo zahtevajo? Prebereš vse, kar naj bi prebral? Razmišljaš o vsem, o čemer naj bi razmišljal? Kupuješ to, kar bi si naj želel? Pojdi iz svojega stanovanja. Spoznaj pripadnika nasprotnega spola. Prenehaj s pretiranim nakupovanjem in samozadovoljevanjem. Pusti službo. Sproži pretep. Dokaži, da živiš. Če ne boš zahteval svoje človečnosti, boš postal statistika... Bil si opozorjen. Tyler.»*

V primeru DVD-ja je onemogočeno ustavljanje slike na tem mestu, kot je tudi ob pravem opozorilu, tako da je naslov *Warning* nadvse primeren. Je le eno izmed mnogih opozoril, ki smo jim izpostavljeni skozi dan, kamor lahko štejemo vse od prometnih znakov, oglasov do radijskih obvestil. Sporoča nam, da storilca ne moremo ujeti, še manj pa ustaviti njegovo početje. Tyler se nam dobesedno posmehuje. Še huje, reži se nam v obraz, ker on ve, on je spregledal. Medtem ko se mi še vedno slepimo. Še zmeraj imamo upanje, da bomo nekoč bogati, lepi in slavni, tako kot nam obljublajo v oglasih in filmih. V tem kratkem sestavku je srž Tylerjeve filozofije in tudi temelji realnosti, na katero se opira film. Že tukaj nas glavni lik nagovarja in prodaja svoja prepričanja. Del vsebine zgodbe torej spoznamo, še preden se je film sploh začel. Vsebina je s takšno naracijo posegla preko meja uradnega začetka in konca filma.

Razmerje med opozorilom in filmom se v vsebinskem smislu prekriva z razmerjem med filmom in našim potrošniškim življenjem. Pri obeh gre najprej za povzetek nečesa večjega. V obeh prvih elementih se skriva bistvo širše celote. Opozorilo je jedro filma, film pa je vsebinsko gledano osredotočen na modernega človeka, ki je določen z načinom potrošnje. Potemtakem je to opozorilo tudi povzetek naših življenj. Jedro vsakega modernega potrošnika. Tyler nas je našel, definiral, opisal. In to takoj, ko si pognal magnetni oziroma elektronski zapis. Ne moremo mu ubežati. To je le njegov način izražanja svetopisemske resnice: »Bil sem slep, toda spregledal sem.« In sedaj širi svoj nauk do nevednih, slepih, do nas.

Začetek prizora z dodatnim opozorilom je v tehničnem smislu še običajen, konec pa je posnet na način, ki daje občutek slabo izvedene montaže oziroma površnega lepljenja filmskega traku. Nato opozorilo zamenja črn zaslon, na njem pa je z zeleno barvo narisano

preprost obraz, ki spominja na smeška<sup>38</sup>. Ob tem slišimo histerični smeh moškega. Ta pripada Tylerju, kar pa nam je takrat še neznano<sup>39</sup>. Kasneje v filmu zvemo, da je bil Tyler med drugim zaposlen tudi v kinematografih, kjer je delal kot kinooperater. Njegov hobi ali razlog zakaj je sploh tukaj delal, je bil, da je med uradne prizore prikazovanih filmov ali risank vstavil del filmskega traku s kakšnim pikantnim prizorom, kot je npr. moško spolovilo, katerega lahko človeško oko komajda zazna, saj je viden le del sekunde. Svoje početje upravičuje s tem, da je zanimivo, kako se ljudje sprašujejo, kaj so sploh videli, ali pa sploh ne verjamejo svojim očem in zanikajo videno. Torej si, po Tylerjevem mnenju, zatiskajo oči pred realnostjo. Enega od teh zlepljenih filmskih trakov tudi vidimo v trenutku, ko je v kinodvorani predstavljen pretežno otroškemu občinstvu, ki ob pogledu na moško spolovilo plane v jok. Tak dodatek je vključen tudi v sam Klub golih pesti, tik pred odjavno špico. Sedaj gledalci doživimo to, kar nam je Tyler prej skušal prikazati. Med gledanjem smo naenkrat soočeni s pornografskim dodatkom. Ob tem šoku se lahko samo vprašam, kaj je to, kar sem zdaj videl. In kam je to spadalo? Ali je to del filma? Kdo je to podtaknil? Kdo je prilepil prizor k filmu? Ali je imel mogoče Tyler prste vmes?

K zgornjima prizoroma lahko prištejemo še en vstavljeni oziroma slabo prilepljeni prizor. Ta se pokaže takoj za sceno z naslovom človeška žrtev, kjer Tyler na smrt prestraši prodajalca v majhni samopostrežni trgovini. Po tem, ko ga z grožnjami, pištolo in ustrahovanjem prepriča, naj nadaljuje s študijem veterine (ali če citiramo prodajalca Raymonda: »animals and stuff«), se prikaže nov prizor. Tyler stoji sredi svoje kuhinje, deluje zelo jezno in razočarano. Govori direktno v kamero. Gleda nas in nas skuša razsvetliti. Naše življenje ni samo naša služba, ne količina denarja v banki, ne blagovna znamka našega avtomobila. Nato se slika zamegli, filmski trak se premakne, vidna je perforacija ob strani, slika se zamaje. In nato izgine. Tudi zvok podpre viden premik filmskega traku. Deluje, kakor da bi se trak pretrgal. Spet nas je Tyler našel. Spoznal je naše misli. Skušam nas prepričati v pravo stvar, v njegovo stvar, njegov boj. Jezen je na nas. Njegov ton glasu in njegovi sunkoviti gibi nam govorijo o tem. Zakaj ne spregledamo tako kot je on? Kako se lahko pustimo prepričati drugim? Razjezili smo ga. In to ne pomeni nič dobrega. Vendar še ni obupal nad nami. Še bo nadaljeval s širjenjem svoje vere, da lahko človek še zmeraj preživi tudi na lovsko-nabiralniški način, brez denarja, z enim oblačilom za celo življenje.

---

<sup>38</sup> Ta smeško se kasneje v filmu posmehuje meščanom enega od večjih ameriških mest s celotne stranice nebotičnika, kjer so Tylerjevi pripadniki s prav takšno zeleno barvo narisali velik obraz in usta, za prikaz oči pa so izbrali dve goreči okni.

<sup>39</sup> Prav tak smeh doživimo, ko se Tyler manično pretepa z lastnikom kleti, kjer se je razvil Klub golih pesti.

Tako je naracija trikrat prekoračila običajne meje filma: z dodatnim opozorilom, s Tylerjevim nagovorom in pornografskim dodatkom. Naracija je torej vključena tudi v obvezne dodatke k samemu filmu. Kar bi lahko bilo nepomembno naštevanje imen sodelujočih ali golo opozorilo neke institucije, je tukaj hkrati nosilec pomenov, nosilec zgodbe, element naracije. Tudi ta dva, ponavadi formalna elementa, nam predajata sporočilo. Povesta nam bistvo Tylerjeve filozofije. V teh treh primerih lahko avtorstvo, navidezno seveda, pripišemo Tylerju.

### **3.3 ALI PA SI RES TAKO NAVDUŠEN NAD AVTORITETO, DA JO SPOŠTUJEŠ IN ZAUPAŠ VSEM, KI JO ZAHTEVAJO?: Koristna uporaba medijev**

Pomembno vlogo kredibilnega nosilca zgodbe v filmu režiser pripiše medijem. Ti pa nam ne prikazujejo samo resnice, nas skuša naučiti Tyler. Vsakdo jih lahko izkorišča v svoje namene, tudi on jih. Pa vendar, zgodba povedana s stališča takšne avtoritete mora temeljiti na nečem resničnem. Ali pač?

Zgoraj omenjeni primeri (Tylerjevo opozorilo, vstavljeni prizor pred odjavno špico in prizor s Tylerjevim nagovorom) so le eden izmed načinov, kako Tyler razsvetljuje ljudi, saj tudi v samem filmu koristi še druge medije poleg kina. To so npr. veleplakati, kjer širi svoje nauke. Tako na enem od njih *izobrazuje* ljudi, da lahko gnojijo trate tudi s starim motornim oljem. Ali pa jih sili k temu, naj ne verjamejo vsemu, kar preberejo. Naj drugič razmislijo, preden vzamejo stvari za samoumevne. Naj spregledajo, da ni vse zlato, kar se sveti. In ni vse resnično, kar je zapisano.

Prizor, kjer kaže Tylerja in Jacka v projekcijski sobi kino dvorane, je žanrsko popolnoma drugačen. Pristop, ki ga je Fincher tukaj uporabil, bi lahko opisali kot čisti dokumentarni, reportažni stil. Oba nastopajoča nagovarjata gledalce in objektivno opisujeta Tylerjevo početje in razlagata, kako poteka delo za projektorjem. Tyler pripoveduje, da je treba zamenjati kolut zmeraj, kadar se prikaže označba v zgornjem desnem kotu ekrana, preprost krogec, poimenovan kar *cigarette burn*. Medtem ko to govori, s prstom pokaže, kje se mora to prikazati in se v tistem trenutku dejansko tudi prikaže<sup>40</sup>. Učinek realnosti mora biti v kinu ob tem prizoru toliko večji, saj ima gledalec občutek, da se to dejansko dogaja za njegovim

---

<sup>40</sup> Ob tem se porodi asociacija na Umo Thurman v Tarantinovem Šundu (Pulp Fiction), kjer se ob kretnji in izjavi, da je John Travolta predvidljiv v svojem mišljenju, na ekranu izrišejo njene poteze. S prsti nam nariše pravokotnik, sestavljen iz majhnih belih pik, ki predstavljajo okvir oz. omejenost Travoltovega razmišljanja.

hrbtom, v sobi, iz katere je viden samo močan soj do platna. Če torej po ogledu filma povežemo Tylerjevo obvestilo, njegovo honorarno zaposlitev v kinu in končni dodatni prizor, lahko pomislimo, da je imel tudi tukaj Tyler prste vmes. Mogoče celo on osebno sedi za projektorjem. Zares mu ne moremo ubežati.

Zgodba o terorističnih dejanjih Tylerjevega kluba je posredovana preko televizijskih novic. Sedaj voditeljica opisuje zločin, ki so ga zanetili pripadniki neznane, a vedno močnejše teroristične organizacije. Naracija je popolnoma vsakdanja, tipično novinarska. Ustreza splošnemu medijskemu diskurzu o nevarnosti zločinskih organizacij, o boju proti njim s strani policije, države. Poleg njih pa zmeraj objektivni novinarji. Tam vidimo, zakaj je Tyler popacan z zeleno barvo. Na stolpnico je s pomočjo svojih sledilcev narisal zelenega smeška. V opomin in vedenje njegovim someščanom, soljudem. Pazite se, nekdo vas je preučil, nekdo se vam smeji, ker počnete prav to, kar je za njegovo dobro. Še eno opozorilo.

### 3.4 DOKAŽI, DA ŽIVIŠ: Jackove dogodivščine

Najavna špica ima vlogo, da vpelje gledalca v zgodbo, v dogajanje. Fincher je v uvodno naštevanje imen sodelujočih vpeljal divjo vožnjo po biološkem mikrokolju, ki se konča na pori Jackovega potnega obraza in nadaljuje do cevi pištole v njegovih ustih. Že ta prizor je močno podoben doživetju na vlaku smrti ali drugim podobnim adrenalinskim napravam, kjer se sodelujoči navidezno pelje dogodivščinam naproti. Že tukaj dobimo občutek o tonu filma in o tem, kaj lahko pričakujemo. In bistveni kraj dogajanja spoznamo na začetku, saj se na tem kraju vse začne in konča. Tukaj se porodijo ideje in načrti za izpeljavo. Tukaj se vse zakuha. V Jackovih možganih. Med drugim se tudi vzpostavi kinetični, vizualno bogat ton naracije. Naenkrat smo na vlaku smrti, ki ga upravlja Fincher. Kot pravi sam:

*»Vsi, odprite vaše kurčeve oči in zaprite usta ter se pripravite, ker se premikamo. Če vam spodrsne, gremo brez vas.«<sup>41</sup>*

Nihče ne ve, kje se vozimo, kaj vidimo. Lahko se le sprašujemo kaj je naša končna postaja. Torej si kot gledalec v enakem položaju kot moški v filmu. Ali se pridružiš klubu in si daš

---

Vsebinsko se dodatka Fincherja in Tarantina ne pokrivata, njuna podobnost je zgolj vizualna. Fincherjev namen uporabe tega dodatka pa je ob vizualni zanimivosti zgolj dokumentaren in poučen glede na vsebino.

<sup>41</sup> Citirano iz intervjuja z Davidom Fincherjem, ki ga je vodil Todd Dougan za [www.digitalbits.com](http://www.digitalbits.com)

duška ali pa zaostaneš in nadaljuješ z enoličnim vsakdanjikom. Nihče se ne bo oziral za drugimi. Vsak sodeluje samo zase. Dogodivščine prekašajo vsak sestanek za samopomoč.

Tudi sama naracija v drugem prizoru je močno podrejena vsebini. Ta prizor je hkrati tudi predzadnji v filmu. Tam slišimo Tylerja, ki meri s pištolo v Jackova usta: «This is it. The beginning. Ground zero<sup>42</sup>.» Časovni potek zgodbe je torej spremenjen zaradi vsebine in samega izbora izrečenih besed. Če je to zares začetek v filozofskem pomenu, potem mora biti na začetku filma. Tylerjeva misija vključuje uničenje zbirke podatkov vseh bančnih korporacij, da bi se ljudje vrnili na ničelno točko, na enako izhodišče. Na začetek filma torej režiser postavi tisto stopnjo vsebinskega poteka, ki želi svet videti na izhodišču, kjer nihče nima boljših možnosti kot drugi, po Tylerjevih besedah torej na »ground zero«, na ničelno točko. Na začetku je torej *the beginning*. Nikogar več ne bi opredeljevala materialna dobrina kot je količina denarja, ki ga ima na bančnem računu.

Fincher je zanimivo dopolnil tudi tisti vsebinski del zgodbe, kjer Tyler povzroči Jacku kemično opekline na roki. Medtem ko Jack doživlja peklenke muke, se, kot pravi, spominja dveh besed: *sear in flesh*, *ožgati/ožgano* in *meso*. Hkrati z njegovo pripovedjo se ti dve gesli tudi prikažeta na ekranu, kot da bi posneli ta dva delčka v slovarju. Te natisnjene črne črke na belem papirju poudarijo njegovo pripoved. Še močneje čutimo njegovo bolečino kemičnih opeklin. Čutimo, kako mu kislina razžira kožo in meso. Posnetki slovarja tako močno izstopata in bodeta v oči, podpihuje pa ju zvok gorenja, tlenja. Vmes pa se prikaže mesto, kamor bi se rad Jack zatekel pred hudimi bolečinami. Takrat stojimo sredi gozda in skušamo skupaj z Jackom pozabiti na bolečino. Pozabiti, da se razkrajajo njegova koža. Pozabiti, da trpi. Spominja se tudi enega od obiskov skupine za samopomoč, kjer so se učili zatekanja v svojo votlino, kamor nihče ne more poseči, kjer si na varnem pred ostalim svetom. Z vodeno meditacijo so skušali preseči trpljenje vsakega posameznika. Vsak si je v mislih oblikoval lastno zatočišče, lastno votlino. Jackova votlina je prekrita z debelo skorjo ledu, mrzla je in neprijazna. Nič kaj vabljiva, pa vendar v tem trenutku tako močno zaželena. Tam naj bi prebivala tudi žival, ki mu daje notranjo moč. V normalnih razmerah si je Jack izbral pingvina. Ta ga vabi, naj se požene po ledenem toboganu. Toda ob fizičnem trpljenju se njegovo duševno stanje spremeni. Tokrat mu moč ponuja Marla, ki ga prav tako vabi na ledeni tobogan. Sedaj je poleg vsega jezen še sam nase, da se mu je lahko Marla prikradla v njegove skrite kotičke. Iskanje votline in živali za predajanje moči je še eden način preživetja modernega človeka v t.i. samorefleksivni družbi.

---

<sup>42</sup> Ang.: *To je to. Začetek. Ničelna točka.*

### 3.5 RAZMIŠLJAŠ O VSEM, O ČEMER NAJ BI RAZMIŠLJAL?: Dva lika – ena oseba

Fincher nas zavaja s tem, ko je film posnet iz Jackovega položaja. Ves čas imamo občutek da je uporabljena notranja fokalizacija<sup>43</sup>, torej da lik Jacka ve in vidi samo to, kar vemo in vidimo mi. Pripovedovalec nam govori zgodbo, kot jo je sam doživel. Skupaj podoživljamo njegove izkušnje. Vendar nas na koncu preseneti, ko izenači Tylerja in Jacka. Kamera nikoli ne zavzame položaja primarne notranje okularizacije, ki gledalcu omogoči, da vidi prav to, kar vidi glavni lik, tako da smo zmeraj postavljeni v vlogo opazovalca. In zmeraj vidimo dve osebi. To je tudi eden izmed razlogov, zakaj je končni preobrat tako šokanten. Tega ne pričakujemo, ker je v nasprotju z doslej videnim. Kamera nikoli ne dopusti možnosti in ne namiguje, da bi gledalci to sami ugotovili. Scene so zmeraj posnete iz vidika objektivnosti, dejanskosti, pa vendar na koncu zvemo, da so nas nalagali. Da smo dejansko videli stvari tako, kot jih je doživel samo Jack. Tako deluje podžanr s twistom. Uspeh vsebine pa je podkrepljen in zagotovljen zaradi izbrane naracije, ki je po besedah Neala ubeseditev žanra.

Pripovedovalec nam na začetku pripoveduje svojo zgodbo o življenju, preden je spoznal Tylerja. Vendar ga nekajkrat tudi pred tem vidimo, a samo enkrat na običajen način. Tyler je vpeljan v zgodbo s svojim nenavadnim prikazovanjem. Če budno spremljamo film, ga lahko zasledimo štirikrat, pa čeprav samo za delček sekunde<sup>44</sup>. Spet se lahko vprašamo, kaj smo videli. Funkcionalno so ti dodatki podobni kot Tylerjevo opozorilo pred filmom. Sami sebe preverjamo, če smo si videno izmislili ali se je dejansko nekaj prikazalo ob fotokopirnem stroju, za zdravnikom, za voditeljem skupine za samopomoč in ob prvem pogovoru z Marlo. V celoti pa lahko Tylerja vidimo na tekočih stopnicah na letališču, preden se Jack seznaní z njim na letalu. Tam pa – tako kot kasneje v filmu – nase povleče pozornost in kamera se iz Jacka preseli na njega. Jacka stopnice odpeljejo v off polje, medtem ko Tyler ostane bistvo tistih trenutkov, pa čeprav samo vizualno s svojimi pisanimi oblačili v središču posnetka. In tako se začne njegov prevzem Jackove labilne osebnosti.

---

<sup>43</sup> Več o tem glej Branigan: Narrative comprehension and film. 1992, Routledge, London. (100-107)

<sup>44</sup> Sama sem ga opazila šele ob tretjem gledanju filma.

### 3.6 KUPUJEŠ TO, KAR BI SI NAJ ŽELEL?: Jack kot potrošnik

Naslednja vizualna in režiserska zanimivost se pripeti, ko Jack opisuje svoje življenje, stanovanje in službo. Njegovo stanovanje spoznamo na poseben način. Medtem ko se Jack sprehaja po praznem stanovanju in lista po katalogu pohištva podjetja Ikea, se stanovanje sproti opremlja. Zraven pripoveduje, da se moderni človek definira z izbiro pohištva. Potrošnja ti pokaže, kdo si v resnici. Kar izbere na sliki v katalogu, to se pojavi poleg njega. Vendar ne samo tisti kos, temveč zmeraj opremljeno z imenom kosa pohištva, opisom in pripadajočo ceno, prav tako kot v katalogu. Tudi pisava uporabljenih črk in razporeditev elementov na ekranu ustrežata dejanskemu katalogu Ikea. Takšen bi lahko izgledal trirazsežni katalog. Še en element realnosti je potemtakem vnešen v medijski tekst. In ob prehodu skozi katalog Ikee oz. po svojem stanovanju vidimo primer zadovoljnega potrošnika.

### 3.7 SPOZNAJ PRIPADNIKA NASPROTNEGA SPOLA: Ženskost v Klubu golih pesti

Vstop v klub je dovoljen samo moškimi. Ničesar ženskega ni v njem. Načela pretepanja, ki očitno izstopajo, so tradicionalno moška. Do določene mere bi lahko trdili, da so moški emancipirani pod vodstvom Tylerja, saj pri njem najdejo več svobode kot kjerkoli drugje. Tyler jim predstavlja ideal, za katerim je vredno stremeti. Ima vse, kar potrebuješ za preživetje v moderni divjini: sam sebi postavlja pravila, na vsako potrebo odgovori z neposredno potešitvijo, vse skupaj pa je začinjeno še z izgledom, ki razoroži vsako žensko. V očeh njegovih privržencev poseblja moško popolnost. Tudi zato mu pripisujejo status vsemogočnega. *In Tyler we trust*<sup>45</sup>. Sledimo mu, našel je odgovore na naše molitve.

Kljub vsebini in pretežno moškimi nastopajočimi film ni naperjen proti ženskam, jih ne ponižuje ali omejuje. Enako velja za ciljno publiko, kjer so ženske vsekakor vključene. Zato tudi majhna pripomba dodana v knjižico DVD-ja:

*»Malo me razžalosti, da je ta film razumljen kot moški film. Jaz sem precej dekliška, a je to eden mojih najljubših filmov.«* (wykoffKB)

---

<sup>45</sup> Ang.: *Verujemo v Tylerja*; napisano na ovitku DVD-ja, opozarja pa na primerjavo s stavkom *In God we trust*, ki ga najdemo na dolarskih bankovcih.



Ne najdem razloga, zakaj bi bil to film za moške. Tudi ženske so v enaki kaši kot moški, ujete v potrošniški vsakdan. Edina, ki se je temu uprla – sicer z veliko manjšim bumom kot Tyler - je Marla. Njen lik je zelo neženski v modernem potrošniškem smislu. S celotnim izgledom, frizuro in obleko deluje komično, popačeno, karikirano. Predstavlja otroškost, neodraslost ženske. Zmeraj je skuštrana, včasih ima lase spete v majhne čopke. Je punčka, ki je prehitro odrasla, sedaj pa je ujeta v tem telesu. Pa vendar s Tylerjem doživlja in vedno znova potrjuje svojo ženskost. Svojo sorodno dušo je našla v njem. In kljub temu, da se tako obnaša do nje, se ona vedno znova vrača. Toda to ne potrjuje njene šibkosti. Še naprej ima svojo samostojnost. Izbrala ga, ker je še vedno nekdo, ki ji nudi največ, nekdo, ki jo najbolj razume.

Pripoved je začinjena z divjo spolnostjo<sup>46</sup> Marle in Tylerja. Prikazana je samo Marla ob obojestranskih krikih zadovoljstva. Slika ni izostrena in naš pogled je zamegljen. Dobimo občutek neoprijemljivega zadovoljstva. Čeprav je po zvoku sodeč akt zelo razuzdan, vidimo malo dejanskega premikanja teles. Podivjanost, strastnost razmerja doseže vrhunec v prikazovanju spolnih aktov. Tam je razvidna tudi njuna medsebojna harmonija, skladnost. Njuni prepoteni telesi sta zamegljeno mirujoči. V svoji razuzdanosti sta našla svoj mirni pristan. Le okolica je glede tega nezaupljiva, zato kroženje in zibanje kamere, ki s svojimi sunkovitimi gibi povzroči dinamiko. Kamera se nekako zaziba in zaokroži okoli golega telesa. Podobno tehniko lahko vidimo v filmu *Matrica*<sup>47</sup> (*The Matrix*, 1999) kjer so med posnetki pretefov vstavili učinek upočasnjenega gibanja, in v filmu *Prežeči tiger, skriti zmaj* (*Crouching Tiger, Hidden Dragon*, 2000), kjer je npr. skok lika posnet tako, da se v zraku kot kamere drastično spremeni, naš pogled pa se zavrti okoli osebe. Na nek način se nam zvrtil v glavi, a najbrž se je Jacku in Marlu veliko bolj. Tako nam je režiser pričaral podivjanost, dinamičnost, mesene užitke in vrtoglavost njunega razmerja.

## **BIL SI OPOZORJEN..... TYLER**

---

<sup>46</sup> V filmu jo imenujejo *sport-fucking*.

<sup>47</sup> Parodije na tak način snemanja lahko opazimo v Charlijevih angelčkih (*Charlie's angels*, 2000) in animiranem filmu *Shrek* (*Shrek*, 2001).

## 4 MOŠKI VEDO ZA KAJ GRE<sup>48</sup>

### NASILJE IN HOMOEROTIČNOST

#### 4.1 NEDOLŽNA RAZVADA<sup>49</sup>: Nasilje v Klubu golih pesti in nekaterih drugih filmih

» Film povzroča veliko kontroverznosti in da, vse je res. Klub golih pesti, zadnji film Davida Fincherja, zapustimo z željo, da bi nekoga udarili, tudi režiserja.« (Iain Tibbles, [www.kamera.co.uk/reviews\\_extra](http://www.kamera.co.uk/reviews_extra))

Ena od prevladujočih tem, prikazanih v Klubu golih pesti, je nasilje. Ob tej tematiki lahko že vnaprej pričakujemo veliko nasprotovanj, neodobravanje in izražanje splošnih negativnih stališč. Ker je film, predvsem druga polovica, prežet z agresivnostjo, je sprožil kupe obsodb in negativnih mnenj. Toda ali je nasilje in vsa agresija sama sebi namen? Ali je to prikazano kot pravilna odločitev in rešitev Jackovih življenjskih težav? Ali lahko res film povzroči nov val nasilja, sproži agresivnost pri navdušenih gledalcih?

Klub golih pesti so pri MPAA (amerškemu združenju) označili z R, kar pomeni, da se v njem nahajajo nazorno prikazano nasilje, prostaške besede, nekaj spolnosti in golote. Tudi angleško združenje BBFC priporoča ogled filma samo osebam starejšim od 18 let. Tako že pred gledanjem filma lahko pričakujemo teme, ki so primerne samo za odrasle, in veliko agresivnosti. Toda slednje ne prenašamo vsi na enak način. Tudi v filmu je ne razumemo podobno. Tako nekateri v Klubu vidijo povečevanje nasilja medtem ko drugim predstavlja samo estetsko izdelan dodatek filmu. Nasilje v družbi je kontroverzna tema, sploh v današnjem času, ko so se teroristične grožnje prelevile v dejanja uničenja. Nekateri se počutijo »ogrožene, ker ga razumejo kot neposredni izziv varnemu modernemu svetu<sup>50</sup>«. Tako obstajata v diskurzu o nasilju dve nasprotni si smeri razmišljanja, kot jih je slikovito opisal Štefančič: »Kdo je kriv za nasilje - filmi, ki hočejo postati realnost, ali realnost, ki misli, da je družbo mogoče spremeniti s cenzuriranjem filmov?« (Štefančič, 2001). Kritike nasilja v filmih lahko torej ločimo na tiste, ki trdijo, da so filmi krivi za nasilje v družbi, in

---

<sup>48</sup> Slogan revije Mars.

<sup>49</sup> Slogan za Jacobs Capuccino.

<sup>50</sup> Almar Haflidason, [www.bbc.co.uk/films](http://www.bbc.co.uk/films)

ostale, ki filmsko agresijo vidijo kot odraz družbenega stanja ali jim povezuje z realnostjo pravzaprav ni pomembna.

»Preveč ameriških – žal tudi evropskih filmov – govori o brezizhodnosti in melanholiji. O resničnosti brez upanja, polni nasilja, krivic in tragedij.« (Rugelj in Vinter, 2002: 15) Naveden citat se sicer ne nanaša izrecno na Klub golih pesti, pa vendar nas opozori, da je Klub eden izmed mnogih filmov brez jasno začrtanega veselja do življenja glavnega lika, brez poudarjanja optimizma posameznika. Tematika filma zaide na drugačno pot iskanja osebne sreče, to je s pomočjo nasilja. Le-to postane glavni sprožilec dejanj, akcije, hkrati pa je rdeča nit naracije. Pa vendar ne gre za to, da bi bil film redkost s stališča količine prikazanega nasilja. Gre za iskanje problema drugod kot v količini uporabljenega nasilja in njegovi brutalnosti. Pravzaprav na problem nasilja v tem filmu ne smemo gledati kot na problem množstva, količine, krutosti. Resnično etično vprašanje postane zakaj je nasilje v tem filmu tako običajno, del vsakdanjika likov. Nasilje je torej tematizirano prav na takšen način, da lahko ima nekaj tako negativnega neverjetno pozitiven učinek na like, da torej potrebujejo ekstremnost samo zato, da lahko preostale dni funkcionirajo običajno. V tem primeru torej ne moremo trditi, da je uporaba nasilja sama sebi namen kot npr. v mnogih akcijskih filmih. Tukaj nastopa kot nujni element za preživetje posameznih likov.

Prizori v Klubu golih pesti, ki vključujejo nasilje, so z njim dobesedno prežeti. Nič ni očem skrito, nič samo nakazano. Vse je posneto, vsemu lahko prisostvujemo, vse doživimo. Krvi je na pretek, telesa so posuta z modricami, brazgotinami, zobje so izbiti, direktor policije in prodajalec Raymond sta ustraševana, kavarnice so razdejane, moderna korporativna umetnost razstreljena, telesna maščoba razlita po žičnati ograji, kemična opeklina je narejena namenoma. Predvsem pa izstopa fizično obračunavanje med moškimi, kar je za njih samo rekreacija, način sprostitve, nadomestilo za skupinsko terapijo. Seveda razpoznamo znan Fincherjev prijem režiranja in snemanja. Njegov stil je v teh delih filma, kjer je nasilje na prvem mestu, še posebej izražen. Ali kot je film komentiral Marcel Štefančič jr.: *še ena igra Fincherja*, kar se nazorno izrazi pri pretepaških scenah. Grda, neprijetna tematika je prikazana olepšano, sprejemljivo, zanimivo. Zabava nas, če le nismo preveč občutljivi. Na obtožbe o preveč nazornem nasilju Fincher odgovarja, da je lahko tudi tak film lep, kot je njemu bil npr. Pobesneli bik (Raging Bull, 1980), kljub tematiki, kljub prizorom<sup>51</sup>. Tako je bil očaran z grдостjo, ker je bila prikazana na poseben, zanimiv način. Prav to je po mojem mnenju dosegel s svojim četrtem filmom, kjer lahko opazimo, da nas film prepriča, vizualno nam

---

<sup>51</sup> Povzeto po intervjuju Todda Dougana z Davidom Fincherjem, [www.digitalbits.com](http://www.digitalbits.com).

ugaja, nas navduši. S svojimi kinetičnimi prijemi kamere ustreže gledalcu. To je en vidik nasilja v filmih, ki ga Melita Zajc opazuje kot problem upodobitve (Zajc, 1996), torej kako je nasilje prikazano gledalcu, kaj lahko ta vidi in sliši.

Z moralnostjo prikazanega nasilja, z njegovo upravičenostjo in predvsem s problemom njegovega izvora se ukvarja drug vidik problematike (Zajc, 1996). Auteurju velikokrat očitajo povečevanje fizičnega nasilja. Agresivna dejanja naj bi bila sama sebi namen, prisotna naj bi bila samo zaradi videza, zaradi šokiranja, zaradi zbujanja močnih občutkov. S takšnim pretiravanjem naj bi številne krvave scene postale samo *voyeuristične*<sup>52</sup>. Nekateri so zarisali vzporednice z nacističnimi načeli, s Hitlerjevimi ideali, z ustvarjanjem arijske vojske. Nekateri so film doživeli kot »osebni napad na človekovo dostojanstvo in celotno družbo<sup>53</sup>«. Film naj bi povzročal še več agresivnosti v resničnem življenju, še več nepojasnjenega vandalizma. Tukaj se poraja vprašanje ali je medijski tekst zares sposoben povzročiti kaj takšnega. Pa vendar, na eni strani najdemo ogorčene nasprotnike filma, na drugi strani pa njegove zagovornike. Prvi v dejanjih nasilja vidijo nevarnost svojemu normalnemu vsakdanu, medtem ko se pri drugih porodi identifikacija z likom ali pa jim film z vključenim nasiljem predstavlja samo zabavo.

Sodobni človek, v našem primeru sodobni moški, na koncu prejšnjega tisočletja, je pogost lik v filmih. Težave, ki ga pestijo, so torej realne za velik del gledajoče javnosti. Le kdo se ne ubada s tem, kje bomo nakupovali, kaj si bomo privoščili, ali moramo zares vsak dan preživeti ob monotonem delu... Lik v našem filmu se je težavami spoprijel na svojstven način. Tematika sama še do tukaj ni kontroverzna. Takšna postane kasneje, ko je nasilje edina pot samoaktualizacije, edino sredstvo za dosego ciljev. Sorodni film, ki je izšel v istem letu, sestoji iz podobnih dvomov glavnega lika. A je vendarle vse izpeljano na precej bolj običajni, prodajno preizkušeni način. Tako v Lepoti po ameriško (*American Beauty*, 1999) vidimo takšno osvobajanje moškega, ki je veliko manj razdiralno, uničujoče za okolico. Njegova notranja preobrazba se razen njega samega dotakne samo njegove družine, prijateljev in sodelavcev. V tem filmu nič ne eksplodira in nikogar ne pretepejo zaradi zabave. Težnja po spremembi življenja ostane v ozkem krogu ljudi okoli glavnega lika. Prepričana sem, da je tudi ta film povzročil pri veliko gledalcih poistovetenje z glavnim likom, ki se naveliča enoličnosti vsakdana, pretvarjanja in skrivanja za ideali. Vendar se on (upodablja ga Kevin Spacey) reči loti konstruktivno in ne destruktivno. Ta film postane ena novejših ameriških klasik in večkratni dobitnik nagrad Akademije. Tako se ob gledanju Kluba lahko vprašamo,

---

<sup>52</sup> Brian Koller, [www.epinions.com](http://www.epinions.com)

<sup>53</sup> Alexander Walker, *London Evening Standard*, vzeto iz knjižice zraven DVD-ja.

kako to, da je naš film ostal brez nagrad kljub podobni tematiki a veliko bolj razgibani in dinamični naraciji.

Negativne kritike so film doletele tudi zaradi dejstva, da je nasilje prikazano kot edino, ki daje užitke. Na drugih področjih življenja so člani kluba otopeli, rutinizirani, zdolgočaseni. Mazohizem jim je rešitev. A kot opozarja Robert Wurth, nastopajoči ne uživajo, ko pretepajo, temveč takrat, ko so sami pretepeni. Sebe želijo uničiti do te mere, da se popolnoma oddaljijo od vseh stvari, ki jim v življenju povzročajo probleme (Wurth, [www.dvddude.net](http://www.dvddude.net)). Naletimo lahko tudi na predpostavke, da jih pretepanje do neke mere vzburja (tuakj govorijo o čustvenem načinu, ne seksualnem). Fincher je nekje tudi prepoznan kot tisti, ki je posnel Klub golih pesti pod močnim vplivom Cronenbergovega filma Trk (Crash, 1999), kjer pa osebe spolno vzbujajo prometne nesreče in z njimi povezane telesne poškodbe. Trk igra skoraj izključno na erotično noto, a je poleg tega nenavaden in celo krut, nekaterim neprijeten za gledanje. Po mojem mnenju mu manjka tudi bistvena prepričljivost, razburjenje, napetost. Prav to, kar ima Klub golih pesti na pretek.

Tudi Šund (Pulp Fiction, 1993), kultni film Tarantina, je doletelo veliko negativnih kritik zaradi nazornega nasilja. A tam gre spet za popolnoma drug način agresivnosti. Režiser prikaže nasilje na njemu značilen način. Večjo vlogo kot v Klubu igrata govor in glasba. Glavni liki so popolnoma hladni, profesionalni pri svojem delu poklicnih morilcev, obenem pa se pogovarjajo o tisočih vsakdanjih življenjskih rečeh kot je npr. hrana. Tam je njihov stil, izgled, hladnokrvnost nad vsem. Za tem stremijo. Prizori so minimalistični, preprosti, povsem nasprotni kot Fincherjevi, kjer je vizualno vsak prizor polnejši. Pri Šundu veliko več govorijo o nasilju, kot ga dejansko prikažejo. Pa še to je ponavadi narejeno na banalen, črno komičen način.

Zajc v svojem članku *I can hardly wait*<sup>54</sup> dokazuje teorijo o nemoči podob v filmih kot so Zadnji dnevi (Strange days, 1995) in Sedem (Se7en, 1993) (Zajc, 1996). Po njenih trditvah sta prav ta dva filma tipična predstavnika filmov, kjer se naracija razvija pri gledalcu s pomočjo slišane in ne videne. V teh filmih namreč grozodejstva (posilstvo pri Zadnjih dnevih in odsekana glava policistove žene v kartonasti škatli pri Sedem) niso vizualizirana. Gledalci o njih izvemo samo preko opisov nastopajočih. Občutek grozljivosti doživimo samo skozi besede igralcev, pa še te so ponavadi samo onomatopoejski izrazi. (Zajc, 1996) Poleg dveh filmov, ki jih tukaj povzemam po Zajčevi, lahko sedaj dodamo še film Osem milimetrov (8 mm, 1999). Tudi tukaj je v središču akt posilstva, posnet na osemmilimetrskem filmskem

---

<sup>54</sup> Ang.: *Komaj čakam*.

traku zasebnega zbiralca. Čeprav je posnetek nasilen in zelo naporen za gledanje, predvsem za glavnega detektiva, ki ga igra Nicolas Cage, gledalci sami teh grozodejstev ne izkusimo. Edini prizori, ki so posneti zato, da bi gledalce vpeljali v svet podzemlja, spolnih fetišev in perverzij, so razni posnetki nezakonitih klubov in ljudi, ki jih tam srečamo. Pa vendar film ne prestraši dovolj. Ni dovolj občuten s strani gledalcev, ker nam ne postreže s pogledom v ozadje. Breme je na ramenih glavnega igralca, da nas prepriča o grozodejstvih, ki jih je samo on videl. Tako film ohrani svojo zanimivost, napetost, a slike so ponavadi tiste, ki ostanejo.

Fincher torej po mnenju nekaterih prekorači spodobne meje prikazovanja nasilja. Toda obtožbe vedno doletijo tiste, ki si upajo iti še malo dlje kot je običajno. Kasneje pa nekateri od teh filmov postanejo klasike. Izganjalec hudiča (*The Exorcist*, 1973) je v svojem času prav tako dvigal prah v družbi. Grozoviti prizori so bili do takrat še nepoznani filmski javnosti. Pa vendar je film pridobil velik krog oboževalcev in kasneje seveda postal klasika (Štefančič, 2001). Vendar se meje dopustnega nasilja, sprejemljivega za gledalce, zmeraj premikajo. Tako je čez dve leti najbolj brutalen film postal *Žrelo* (*Jaws*, 1975). Tako so po mnenju Štefančiča najbrutalnejši filmi bili najboljši filmi vseh časov, hkrati tudi denarno zelo uspešni (Štefančič, 2001). A le dokler ni prišel v kinodvorane nov film, z drugačnim nasiljem, z drugo zgodbo, z novimi grozodejstvi. Na letošnjem, 59. beneškem festivalu so ljudje množično zapuščali dvorano ob gledanju prizora, kjer moški posiljuje lepotico Monico Bellucci, ki je igrala tudi Maleno (*Malena*, 2000). Režiser je gledalce izzval z dolžino posnetega zlorabljanja, saj le-to traja celih deset minut. Ogorčenje je seveda neznansko, pa čeprav gre tukaj bolj za umetniški kot mainstreamovski film.

Pri Fincherjevem Klubu lahko torej prepoznamo ponovno moč podob, katero je pri *Zadnjih dnevih* preučila in zanikala Zajc v svojem članku (Zajc, 1996). Če je torej tam nasilje samo nakazano, pripovedovano, posredovano, je režiser pri Klubu poskrbel za neposrednost, vpogled, razvidnost. Tam samo nastopajoči s posebno napravo, priključeno na možgane, vidijo in podoživijo posilstvo. Grozo nam torej posreduje glavni lik, sami je ne vidimo. V Klubu golih pesti pa je moč podob močno povišana. Ni potrebe, da nas liki prepričujejo o grozi, ki jo doživljajo. Gledalci smo sami prisotni dejanjem, sami doživljamo krvave boje, pretepe in poškodbe vseh vrst. Prav pri tem dejanju je lahko Fincher prišel na svoj račun, torej do izražanja svojega stila, ki je sam po sebi kinetičen in izpiljen.

Naslednji film, ki bi ga tukaj omenila, je *Matrica* (*Matrix*, 1999). Ta prav tako vsebuje veliko pretepev, streljanja in begov za življenje. Vendar je pristop k tem prizorom drugačen od Fincherjevega v Klubu. Celotno prikazovanje nasilja je dobilo priokus plesa. Upočasneni posnetki pripomorejo k občutenju lepega, ko se telo umakne izstreljenemu naboju. Poudarjeno

je še z oblačili likov, predvsem glavne ženske igralka, ki je oblečena v ozko črno svetleče oblačilo, ki natančno izriše žensko formo. Do izraza pride estetika boja. Film je s tem poskrbel za val posnemanj (npr. Čarlijevi angelčki), veliko tudi v parodijah (npr. Film, da te kap 2, Scary movie 2, 2001). Prav s temi posnetki je Matrica postala klasika svojega žanra.

V Peklenski pomaranči (A Clockwork Orange, 1971) Stanleyja Kubricka je nasilje neposredno soočeno z umetnostjo, hkrati pa predstavlja njegovo nasprotje. Nasilje in umetnost predstavljata dva skrajna pola. V filmu so ju uspešno združili, prepletli. Umetnost v primeru tega filma zajema predvsem glasbo, vključeni pa sta med drugim tudi moderna arhitektura in balet. Najkrutejši prizori so polni najlepših umetnosti, predvsem klasične glasbe Beethovna in Rossinija. Gouldstone to dvostranskost, dva ekstrema občutenj prikazanega nasilja poimenuje kot »perverzna lepota obeh pretepaških skupin s pomočjo elegantne koreografije in Rossinijeve glasbe« (Gouldstone, 1998: 282). Podobno lahko občutimo ob skrbno prikazanih prizorih nasilja v Klubu golih pesti. Tudi tukaj nas Fincher s svojo režijo prisili k odločanju med »izprijenostjo boja in lepoto njegove vizualizacije« (Gouldstone, 1998: 283), združi prijetno z odvratnim, ustvari ozračje razcepljenosti med dvema poloma, dvema skrajnostma. Gledalec je odločilni moment pri razbiranju znakov nasilja in estetike pretefov, vsak zase ve, katero na koncu prevlada, kateri vidik filma je nadvladal drugega.

Problem nasilja v Klubu golih pesti je najbolje opazovati s stališča izvedbe in idejne umeščenosti v film, ne pa iskati krivca za težave družbe. Vprašanje o tem ali so filmi bolj pokazatelji družbenega stanja kot vzroki za protidružbena dejanja ostane na tem mestu nerešeno. Vsekakor pa je lažje kriviti filme kot iskati dejanske probleme drugje. Tudi Štefančič konča svoj članek Balet smrti z mislijo:« Bi se ljudje pobijali, če ne bi gledali nasilnih filmov? Vsekakor. Filmih jih naredijo le bolj kreativne. Toda manj originalne.« (Štefančič, 2001) Edino, kar lahko očitamo Fincherju in njegovemu prikazu nasilja, je torej kreativnost. Meden (Meden, 2000) je prepoznal še eno zanimivo potezo Fincherja, s katero naj bi pokazal na zavedanje o svojem avtorstvu, na nastajanje lastnega opusa. Sedem se konča s citatom Hemingwaya, ki pravi, da je svet lep in krut, a se spleča tepsti zanj. V Klubu pa Tyler na vprašanje, s kom bi se najraje stepel, odgovori:«S Hemingwayem.« (Meden, 2000).

## 4.2 VSA NEGA, KI JO MOŠKI POTREBUJE<sup>55</sup>: Homoerotičnost v filmu

*»To je mačo pornografija – seks film, proti kateremu se Hollywood nagiba že nekaj let, kjer je erotiko med spoloma nadomestilo pretepanje v oblačilnicah med moškimi.« (Roger Ebert, [www.suntimes.com](http://www.suntimes.com))*

V Klubu golih pesti so nekateri kritiki prepoznali namige o homoseksualnosti. Razlogi za to so naslednji: nastopajoči so sami moški (razen Marle), pretepajo se brez majic in tako pride do tesnejših fizičnih dotikov, nadvse se veselijo druženja med sabo in praktično živijo samo za novo rekreacijsko disciplino z drugimi člani kluba, k temu lahko prištejemo še razkazovanje in poveličevanje telesa Brada Pitta. Kauffmann<sup>56</sup> trdi, da film »izrecno ne upošteva namigov prikrite homoseksualnosti, ki krasijo vso prikazano moško druženje«. Pa vendar se moramo vprašati ali je to dovolj velik razlog za označitev filma kot prikrito homoseksualnega. Kje je meja med prijateljstvom in spolno intimnostjo? Zakaj ne morejo biti moški samo tesni prijatelji, zakaj se ob pristnem objemu pojavijo opazke o homoseksualnosti? Stereotipi homoseksualcev nakazujejo na to, da homoseksualcem primanjkuje to, kar imajo samo heteroseksualci, in tako nikoli ne morejo biti 'prava' ženska/moški (Smelik, 1998: 136). V Klubu je po mojem mnenju podtekst homoerotičnosti le malo vsebovan, ponekod pa ga le lahko prepoznamo.

Jacku lahko pripišemo nekatere stereotipne lastnosti, ki se pojavljajo v filmskih tekstih. Ena je vsekakor tipična ne-moška nagnjenost k opremljanju stanovanja, k želji po urejenem domu, povrhu pa še po skrbnem spremljanju modnih smernic na področju notranje opreme. Tako Jack na začetku filma zaskrbljeno ugotovi, da so se moški z njim vred dejansko spremenili: »Prej smo brali pornografijo, sedaj beremo kataloge Horchow.« Tako je, postali so manj stereotipno moški, torej bolj stereotipno ženski. Sedaj je pomembno, kaj oblečeš, katero blagovno znamko izbereš kot nosilca pomenov o sebi. Oblačila, glasbeni stolp in pohištvo morajo vsebovati še druge znake, predvsem emocionalne in simbolične, ne morejo samo funkcionalno služiti svojemu namenu. Bruzzijeva to »moško prevzetost z oblačenjem in izgledom« identificira kot »perverzijo in reprezentacijo razkroja heteroseksualne moškosti« (Bruzzi, 1997: 133). Tako lahko boljše razumemo rdečo nit skozi film, to je nejasnost, nerazumevanje koncepta moškosti modernega moškega s strani likov, kar se simbolično kaže tudi s ponavljajočim se strahom pred kastracijo. S prihodom Tylerja se njegov odnos do

---

<sup>55</sup> Slogan za Niveo for men.



materialnih stvari spremeni. Sedaj se skupaj z njim posmehujeta preteklim zgrešenim stališčem. Nenavadno zabaven se jima zdi novejši Volkswagnov Beetle, ki je dejansko tipični moderni izdelek s (pre)velikim poudarkom na obliki. Stereotipno žensko postane smešno na letališču, saj zaradi vibriranja Jackove prtljage le-to zadržijo. Uslužbenci mu jasno razložijo, da gre najbrž spet za vibrator. Še en komični element v podtekstu homoerotičnosti ali homoerotični element v podtekstu komike.

Po besedah Taskerjeve (Tasker, 1993: 89) je lahko homoseksualnost v ameriških akcijskih filmih prikazana samo skozi elemente komedije. Nikoli se torej ne pojavi v kontekstu resnih pogovorov, ampak samo v komičnih dialogih ali prizorih. Tipični primer za ponazoritev je serija filmov Smrtonosno orožje (Lethal weapon). V akcijskih filmih torej obstaja »zavedanje o homoerotičnosti, ki nekako obdaja moške like v teh filmih, hkrati pa zavzeto zanikajo vsako nakazovanje na gejevsko poželenje« (Tasker, 1993: 29). Zanikanje ali norčevanje je torej največji pokazatelj dejanskih čustev. V Klubu se te tematike ne izogibajo, a je neposredno ne vključujejo, ker nima nikakršne nosilne vloge v filmu. Spolna usmerjenost nima funkcije pri iskanju moškosti in človeškosti, ki so ju člani izgubili izpred oči.

Člani kluba imajo samo en razlog za veselje, to so tedenska druženja s somišljeniki. Samo takrat se dejansko obrijejo, skrbno umijejo in uredijo. V preteklosti so se tako pripravljali za večerne zabave in odhode v bare, diskoteke, predvsem za ženske oči. Sedaj tega več ne potrebujejo. Sedaj imajo drug drugega. In tukaj ni prostora za ženske. Želja po pretepanju jim nadomesti željo po spoznavanju žensk, iskanju partneric. Samo tako se lahko dejansko izkažejo s svojo moškostjo. Prav zaradi tega so nekateri film označili kot polnega homoseksualnih pridihov, saj so moški lahko moški samo z drugimi moškimi in ne več z ženskami. Tako se nasproti moškemu spolu komplementarno postavi moški spol. Zato homoseksualnost. Pa vendar je to po mojem mnenju pretirano, saj o tem sploh nihče nič ne reče ali nakaže ali se iz tega norčuje. Prav komičnost pa naj bi po mnenju Taskerjeve ponujala žanrske izhode za omenjanje homoseksualnosti, s tem ko omenjeno tematiko načenja in jo zanika (Tasker, 1993: 89). To nakazuje na nepomembnost tematike spolne usmerjenosti med člani kluba. Edino izrecno sporočilo filma na tem področju je, da vsak moški želi doseči odličnost v spolnosti, tako kot Jack, ko mu Marla prizna njegove izredne sposobnosti.

Tyler nenehno izpostavlja potrebo po svobodi in neobremenjenih odločitvah. Vse ostalo je načeloma nepomembno. V tem primeru tudi spolna usmerjenost oziroma izbira le-te. Strah je edino orožje, ki deluje proti našim najbolj iskrenim izbiram. Vse sponse življenja je potrebno

---

<sup>56</sup> Stanley Kauffmann, [www.tnr.com/archive/1199](http://www.tnr.com/archive/1199)

zdrobiti, da lahko pravilno odločamo o svojem življenju. »Samo takrat, ko izgubiš vse, si svoboden in lahko narediš karkoli«, trdi Tyler. Brez svobode življenje nima vrednosti. In pri tem gre samo za izbiro vsakega posameznika. Izgovori so nepotrebni in nesmiselni. Kot se glasi sedaj že kulturni uvodni nagovor v *Trainspottingu* (*Trainspotting*, 1996), kjer Mark Renton (igra ga Ewan McGregor) prav tako išče izhode iz ujetosti v nezanimiv vsakdan: »Izberi življenje. Izberi službo. Izberi kariero. Izberi družino. Izberi jebeno veliko televizijo. Izberi pralne stroje, avtomobile, CD predvajalnike in električne odpiralke konzerv... Izberi svojo prihodnost. Izberi življenje...A zakaj bi želel narediti kaj takšnega?«.

Psihološko gledano člani klubov opravičujejo potrebo po grobem, surovem in izključno moškem druženju z odsotnostjo očetov in odraščanja samo z mamo. Tako se Tyler vpraša: «Smo generacija moških, ki so jo vzgojile ženske. Sprašujem se, če je druga ženska res tisto, kar potrebujemo.» S takšnim pogledom na svet Tyler izkazuje prizadetost zaradi šibke vloge očetov pri vzgajanju. Po njegovem se vpliv očeta na otroka lahko primerja z verovanjem v boga. Torej, kako lahko verjameš v nekoga, katerega nikoli ni ob tebi. Po kom se zgledovati, ko tvoj idol preprosto odide? Problem ni na ravni posameznika ampak na področju cele populacije moških te starosti. Gre za generacijsko težavo. Poigravanje režiserja na to temo opazimo pred prispevkom pri televizijskih poročilih o vandalizmu in podtalnih klubih, kjer pred začetkom poročanja vrtijo reklamni spot brezalkoholne pijače Pepsi z nedvoumnim sloganom *Generation next*<sup>57</sup>. Celotna generacija moških išče svojo bit življenja, cela generacija ni sposobna odpustiti očetom zapuščanja svojih otrok. Generacija prihodnosti oziroma že generacija sedanosti je močno zaznamovana. Občutek zapuščenosti je nepremostljiv. »Popolnoma sam sem. Oče me je zapustil. Tyler me je zapustil. Sem Jackovo zlomljeno srce«, žalostno ugotovi Jack. Kako naj odraste v moškega, ko pa je ostalo toliko neporavnanih računov iz preteklosti?

Simbolika moškega, ki doživlja hudo krizo iskanje lastnega jaza, predvsem pa takšnega, ki išče svojo moškost, je ponazorjena s skupino za samopomoč *Skupaj ostajamo moški*<sup>58</sup>. Tukaj se zbirajo moški, ki so bili zaradi rakavih obolenj operirani na modih. Tukaj se lahko zjočejo, tukaj se lahko prepustijo svojim tegobam, brez obsojanja drugih, tukaj se družijo s sebi enakimi. Takimi, ki so prav tako prestali operacijo. In vsi se počutijo oropane, kruto prizadete zaradi izgube svoje moške biti. Vidijo se kastrirane. Odvzet jim je velik del središča moškega sveta. Na popolnoma stereotipno ženski način se tolažijo, da so še zmeraj moški. Kljub kastraciji, kljub pretiranemu izkazovanju čustev. Ali po cvilečih besedah Boba: «Še vedno

---

<sup>57</sup> Prevedli bi lahko Naslednja generacija ali Generacija, ki prihaja.

<sup>58</sup> *Remaining men together*.

smo moški.« Bistvo pa je, da se lahko Jack tej skupini prepusti predvsem zaradi podobnih občutkov kot jih imajo ostali člani skupine. Njegova težava je prav ta, da se ne počuti moškega, izguba človeškosti je potisnjena na drugo mesto. Kljub turističnim obiskom v tej skupini pa se čuti strah pred dejstvom, da bi se lahko kaj takšnega zgodilo tudi njemu. Ali kot ga ob eksploziji njegovega stanovanja potolaži Tyler: »Lahko bi bilo huje. Ženska bi ti lahko odrezala penis in ga med vožnjo vrgla skozi okno avta.« Strah pred kastracijo je vseprisoten. Člani kluba z njim premagajo tudi šefa policije in kasneje skoraj Jacka. Kastracija je njihova najhujša grozna mora, medtem ko strah in izgubo moškosti npr. v filmih *Usodni nagon* (*The Last Seduction*, 1993) in *Razkritje* (*Disclosure*, 1994) predstavljata falična ženska in zapeljevanje s strani moškega (Bruzzi, 1997: 133).

Tyler svojim privržencem ponuja rešitev. Če se predajo njegovim idealom, bodo ponovno zaživel kot moški. V tem ni ničesar homoseksualnega. Nadomesti jim boga, ne izpolni jim potrebe po spolnosti. Je njihov vzor in jim je hkrati enak. Je njihov voditelj in njihov spoštovani prijatelj. *In Tyler we trusted*<sup>59</sup>. Ustanovljena je nova vera. Samo za moške, in to ta prave moške. Blaženost dosežeš samo s pretepanjem, s čistim fizičnim izražanjem sebe. V najhujši borbi dosežeš nirvano. Upanje je zadnja postaja, katero je potrebno preseči, da dosežeš svobodo. Edino pravo svobodo. Lahko si bog za par minut, ko pretepeš kolega. Sam svoj ideal. Preden se vrneš v vsakdan. Občutki živijo samo v tistih trenutkih. Drugače jih preveva otopelost. Prav zato lahko Jack Marli ob pregledovanju njenih dojk na vprašanje »*Feel anything?*« odgovori: »*No, nothing*<sup>60</sup>«. Najprej je moral postati moški, šele nato se je lahko predal ženski. Iskanje moškosti je pred iskanjem človeškosti. Pred koncem filma je Jack samo fant, tridesetletni fant, ne moški. In kot tak se ne more poročiti, se strinjata s Tylerjem.

Tematika opazanja homoseksualnosti v člankih o filmu me je presenetila in dokazala, da ljudje dejansko drugače beremo podane znake, simbole. Kar nekateri kritiki sploh ne opazijo ali omenijo, drugi že do neke mere obsojajo. Pri tem sicer ne gre za morebitno homofobičnost piscev takšnih in drugačnih člankov o Klubu golih pesti, ampak za očitke ustvarjalcem filma, da zanikajo ali prikrivajo jasne, prepoznavne znake gejevske tematike. Gre za očitke o skrivanju ljubezni med moškimi za običajnimi temami. Tako so opazanja Smelikove zares umestna, ko govori o obupanem iskanju »nekaj dobrih belih mož« v Hollywoodu. Večina študij o moškosti in moških subjektih pokaže na krizo, v kateri se znajdejo moški, belci, heteroseksualci. Njihova moškost naj bi bila razdrobljena in denaturalizirana, označevalci moški in moško pa naj bi veliko izgubila na ravni jasnega pomena. (Smelik, 1998: 141) Klub

---

<sup>59</sup> Ang.: Verovali smo v Tylerja.

<sup>60</sup> Ang.: »Čutiš kaj?«, »Ne, nič.«

golih pesti prav tako prikaže moške, ki se jim v krizi identitete zabriše pomen moškosti. In v iskanju lastne identitete reagirajo precej nenavadno. Le na področju spolne identitete vsaj Jack ostane na istem, še zmeraj je njegov ideal spolna zadovoljitev z žensko, po možnosti obojestranska.

## 5 BODI ZVEZDA<sup>61</sup>

### ZVEZDNIŠTVO IN SCENSKA OBLAČILA

*»Da namreč naš, resnično meseni Brad Pitt v filmu Klub golih pesti reci piši igra samega sebe; najbolj smešno pri stvari pa je to, da je revež prepričan, da je sam le mentalna projekcija vloge Edwarda Nortona in se tudi ves čas obnaša tako. Opravka imamo skratka s filmskim igralcem, ki na platnu upodablja samega sebe, pa tega sploh ne ve.« (Meden, 2000)*

V tem poglavju bomo analizirali status filmske zvezde na primeru Brada Pitta, saj se samo pri njem pojavijo posebnosti zaradi specifičnosti lika, ki ga igra v Klubu golih pesti. Na koncept zvezdnštva lahko po mnenju Dyerja gledamo iz sociološkega in semiološkega vidika. Prvi opazuje zvezde kot družbeni fenomen, semiološki vidik pa opredeli zvezde kot enega od mnogih znakov filmskih in drugih medijskih tekstov. Za celostno razumevanje kompleksnosti zvezd pa je potrebno združiti obe smeri analize (Dyer, 1994). Dvojnost zvezd pa Marshall opaža zaradi dejstva, da zvezde reprezentirajo uspešnost in dosežke, hkrati pa je vse to doseženo brez asociacij o delu (kot tipičnemu načinu početja običajnih ljudi) (Marshall, 1997).

Klub golih pesti se poigrava s celotnim konceptom zvezd in zvezdnštva. Butler filmske zvezde opredeljuje z besedami: «Človeško telo na ekranu podžiga želje gledalcev. Igralčeva igra predstavlja osnovni užitek doživetja filma. Zvezdnikov videz prevladuje na filmskih plakatih in se pojavlja na mnogih naslovnih: to je očitno eden od proizvodov, s katerim se filmi tržijo občinstvu, hkrati pa je producentom in gledalcem enako pomemben kot privlačna zgodba, veličastna pokrajina ali modni režiser.» (Butler, 1998: 342) Zvezdnštvo je torej ustvarjeno z namenom kasnejšega izkoriščanja. V našem filmu je pojem izkoriščanja zvezde dobil nov pomen z likom (in z osebo) Brada Pitta.

Imidž Pitta kot zvezdnika moramo razumeti kot »kompleksno celoto« (Dyer, 1994: 72), ki je spremenljiva skozi čas<sup>62</sup>. Pri tem pa moramo navesti dejstvo, da je imidž dejansko samo »skonstruirana osebnost v medijskih tekstih« (Dyer, 1996: 48). Pittova filmografija obsega veliko število vlog v filmih, kar pa je za naš primer manj pomembno. Osredotočili se bomo

---

<sup>61</sup> Slogan za projekt Popstars.

<sup>62</sup> To velja za vsako zvezdo.

samo na eno dimenzijo, ki je najbrž predstavljala velik del odločitve o tem zakaj izbrati prav Pitta za vlogo Durdena. Polisemičnost zvezde omogoči ustvarjalcem filma, da s selektivno uporabo poudarijo samo en vidik, en pomen zvezdinega imidža (Dyer, 1996: 143). Kljub temu da je zvezda zmeraj »mešanica vsakdanjega in izrednega« (Marshall, 1997:86), je za lik Tylerja v tem primeru najpomembnejši fizični izgled, kar lahko po Klappovem razvrščanju tipov igralcev po idealiziranih vedenjskih vlogah opredelimo kot *the pin up* (Klapp po Dyer, 1996: 53-59). Ta oznaka zoži pomen igralca/igralka samo na vidik telesnosti, kjer je najbolj izražen pomen spolnega objekta. Pitt (njegova simbolika) je s tega stališča eden najprimernejših kandidatov za utelešenje Tylerja, saj ima naziv »najbolj seksi moškega<sup>63</sup>« (v letih 1994 in 2000!), »najbolj zaželenega moškega<sup>64</sup>« (v letih 1995 in 1996), dvakrat pa je bil uvrščen tudi med »50 najlepših ljudi na svetu<sup>65</sup>«. S pomočjo intertekstualnosti se zvezdniški status Pitta prenese na Tylerja. Pittova simbolika pa je tista, ki predstavlja ideal Nortonovemu liku. Slednji želi izgledati, delovati in zapravljati kot zvezdnik, zato si za svojo namišljeno drugo osebnost izbere prav podobo Pitta.

S stališča podobnosti med doslej odigranimi vlogami pa je ta vloga precej manj običajna za Brada Pitta. Tyler Durden je lik, ki ne povzroči pretiranega oboževanja ženskega dela občinstva (kot npr. v Jesenski pripovedi (*Legends of the Fall*, 1994), niti želje po poistovetenju s strani (moških) gledalcev. Pa vendar se Pitt ne more otresti svojega ustvarjenega imidža ali po besedah Jelene Cirjaković: »Kljub temu, da je priznavanje Bradovega igralskega talenta tvegan posel, pa lahko ves svoj denar vložimo v dejstvo, da Brad Pitt je in vedno bo sex simbol. Naj bo psihotik, vampir, serijski morilec ali celo sama smrt, Brad ne more uiti svoji vedno ljubki podobi.« (Cirjaković, [www.zvpl.com](http://www.zvpl.com))

Primer nenavadnega pojavljanja ideje zvezde je sicer zelo prikrit, a kljub temu nazoren. V prizoru, kjer Jack prepričuje Marlo, naj zaradi lastne varnosti zapusti mesto, lahko v ozadju opazimo velik napis na pročelju kina: Sedem let v Tibetu (*Seven years in Tibet*, 1997). To je ena izmed velikih filmskih uspešnic, v kateri prav tako igra Brad Pitt. Klub tako ponovno podira zidove med filmskim in nefilmskim, med fikcijskim in realnim. Neposredno poseže v realnost, v sedanjost, dejanskost gledalčevega sveta. Gledalca se na izviren način dotakne z noto resničnosti. Prav to pa je po besedah Medena največja odlika filma, saj si le-ta: «najbolj privoščji in do brezobličnosti raztelesi pojem filmskega igralca.» (Meden, 2000). Zvezdnik Brad Pitt je tako tudi v filmskem svetu Kluba golih pesti zvezdnik. To dejstvo pa se

---

<sup>63</sup> Ta naziv podeljuje revija *People*: Pitt je edini dvakratni nosilec tega naziva.

<sup>64</sup> To nagrado podeljuje MTV v sklopu svojih filmskih nagrad.

<sup>65</sup> To razvrstitev ureja revija *People*.

popolnoma ujema z likom Tylerja, ki ga (samo navidezno) uteleša Pitt. Status zvezde Tyler dokazuje takrat, ko govori o željah Jacka in s tem tudi o željah povprečnega gledalca: »Sem prav takšen, kot si želiš, da bi bil sam. Izgledam tako kot želiš izgledati sam, fukam tako kot si ti želiš fukati. Sem pameten, sposoben in najpomembneje, svoboden pri vseh stvareh, pri katerih ti nisi... Ljudje to počnejo vsak dan, vidijo se takšne kot bi želeli biti.« Ta povezava med obema svetovoma ima neko stopnjo verjetnosti, ki jo je Meden opisal tako: »... se v fikcijskem prostoru in času *Kluba golih pesti* hkrati nahajata kar dva Brada Pitta. (Reč je seveda mogoča, saj je eden od njiju le breztelesna izmišljotina mesenega fiktivnega junaka z obrazom Edwarda Nortona.) Prvi je torej Brad Pitt, igravec, ki ga kot istega igralca poznamo tudi v *našem* svetu, drugi pa lik, ustvarjen po njegovi podobi...« (Meden, 2000). Omenjeni kritik stvar stopnjuje celo tako daleč, da trdi, da Pitt v Klubu golih pesti igra samega sebe, torej da s svojim likom predstavlja in uteleša želje gledalcev ter kriči po njihovi identifikaciji z njim. To s svojim videzom sproži v vsakem filmu, v katerem se pojavlja, a le v Klubu je to njegova prioriteta, lik je obdan z auro zvezdnštva, in samo priznan igravec z ustreznim videzom lahko utelesi ustvarjen lik.

Med obema Pittoma gre torej za natančno ujemanje<sup>66</sup> med likom v filmu in imidžem pravega Pitta, če pogledamo vidik izgleda, nastopa, oblačenja. Vendar se film tukaj ne ustavi. Pride še do prekrivanja dveh likov iz različnih filmov. Določeno stopnjo prekrivanja lahko opazimo med likoma Jeffrey Goinesa in Tyler Durdena, ki ju odigra Pitt. Glede na vsebinske podobnosti bi tako lahko govorili o ponovnem poigravanju s filmsko zvezdo ob primerjavi s filmom *12 opic* (*12 monkeys*, 1995). Tematsko prepoznamo določene vzporednice med tem filmom in Klubom golih pesti, saj se oba ubadata s problemom družbenega sistema, prvi v svetovnem razmahu, drugi pa s stališča posameznika. Lika, ki jih v omenjenih filmih igra Pitt, delita nekatere poglede na svet, predvsem kar se tiče občutka nesvobode v sodobni potrošniški družbi. Do razlike pride v *12 opic*, ko je njegov lik Jeffrey Goines dejansko zaprt v psihiatrični bolnišnici prav zaradi družbeno nasprotnih prepričanj. Tako v prizoru, kjer se spoznata z Jamesom Coleom (igra ga Bruce Willis), izlije dušo: »Tukaj si zaradi sistema. Tam je televizija. Vse je prav tam. Prav tam. Glej, poslušaj, poklekni, moli. Oglasi. Nismo več produktivni. Ne izdelujemo več stvari. Vse je avtomatsko. Kaj smo torej? Potrošniki smo, Jim. OK, OK. Kupiš veliko stvari in si dober državljani. Kaj pa če ne kupiš veliko stvari, kaj si potem? Duševno bolan. Dejstvo, Jim, dejstvo.« Popolnoma skladno s Tylerjevimi prepričanji. Tudi ta film se tako ukvarja z institucijami, širše gledano družbenimi in ožje gledano z

---

<sup>66</sup> *Perfect fit* - eden od načinov povezanosti med imidžem zvezde in njenimi liki, druga dva sta selektivna uporaba (*selective use*) in problematično ujemanje (*problematic fit*) (Dyer po Butler, 1998: 351).

institucijo zaprtega tipa. In s prvo se Klub dejansko pokriva. Zraven pa Goines in Tyler. Oba iščeta človekovo svobodo. Oba se zavedata institucionalne zaprtosti, omejenosti njune svobode. Po besedah Goinesa: »Malo me je zaneslo, ko sem razlagal notranje delovanje institucije Jimu.« S tem je poenotil psihiatrično bolnišnico s celim družbenim sistemom. Torej z institucijo potrošništva, potrošniške družbe. Opisano lahko razumemo kot vzpostavitev novega navideznega sveta, v katerem je oseba, ki jo poznamo pod imenom J. Goines, leta 1990 zaradi drugačnih, destruktivnih stališč zaprta v psihiatrični bolnišnici, proti koncu tisočletja pa prav s temi pogledi postane kralj podzemlja, idol moškega v Združenih državah. Tako postane Pittova intertekstualnost še močnejša, intertekstualnost pa le koncept več, ki ga film izzove.

Semiološko zanimiva so tudi oblačila likov v Klubu golih pesti. Vsako ima svoj širši kulturni pomen, ki prispeva k samemu občutenju filma in njegovi prepričljivosti. Hkrati pa so oblačila v filmu »nedvomno pomemben element filmskih užitkov« (Gibson, 1998 :36). Po Bruzzijevi so kostumi pretežno samostojni »diskurz, ki pri označevanju ni popolnoma odvisen od struktur naracije in likov« (Bruzzi, 1997: xvi). V Klubu golih pesti imamo po načinu oblačenja na eni strani množico ljudi, na drugi strani pa izstopajočega Tylerja in Marlo. In vsi tudi s pomočjo svoje obleke pripovedujejo zgodbo o sebi in o svetu. S pomočjo izbranih scenskih oblačil (in celotnega izgleda) pa se gradi lik, kar po Dyerju naredimo še z izbiro imena lika, na podlagi predznanja gledalcev, z objektivnimi korelacijami, z govorom glavnega lika in ostalih, z mimiko in kretnjami, s početjem lika, s strukturo zgodbe in z izbiro mise-en-scene (Dyer, 1994: 120-132).

Skupine ljudi, v katere spada tudi Jack, so zelo konformne s stališča oblačenja. Na začetku zgodbe so ti vsi prava slika belih ovratnikov. Lahko bi jih dobesedno poimenovali s tem sociološkim terminom. Moški so običajni, vsakdanji v svojih temnih hlačah, svetlih srajcah in poceni kravatah. Njihov stil oblačenja izrazi njihov stil življenja, ki že leta ni nič drugega kot rutina. Nihče ne izstopa, niti po mislih, besedah, oblačilih ali dejanjih. Niso enkratni, vsak je eden izmed mnogih. Obstaja sicer neke vrste fetiš na priznane blagovne znamke, a tudi ta oblačila ne izstopajo, so moderna a ne vpadljiva.

Ko se v določenem trenutku začne Jack spreminjat, se to opazi že na njegovih oblačilih. Opazimo lahko razkroj njegovega starega in kaotičnost novega načina življenja. Včasih zmeraj urejen uradnik, sedaj umazan in nezadovoljen zaposleni. Z nazornostjo lahko s srajce, umazane od krvi, razberemo njegovo globoko notranjo preobrazbo. Hkrati s tem pa je poudarjena Jackova (in od vsakogar) človeškost. Tako spona oblačenja popustijo hkrati s sponami družbene konformnosti. Zadnja stopnja je konec zgodbe, kjer ima Jack oblečeno



samo spodnje perilo in preko prevelik plašč. Ostane moški brez hlač. Stereotipno oblačilo moškosti mu je odvzeto ob grožnji s kastracijo. Vendar je s tem doprinesel h končni želji izhodišča, saj je ob eksploziji le človek, ki je našel svojo identiteto, svojo moškost. Takšen odločilni preobrat prepozna tudi Bruzzijeva v Tarantinovih Stekljih psih (*Reservoir dogs*, 1992), kjer si popolnoma nasprotujejo »odlične moške obleke kot konvencionalna moškost in občutljivost, ki jo skozi film izkažejo s krvavimi madeži in posledicami pretepanj« (Bruzzi, 1997: 89).

Kasneje se Jack pridruži oziroma soustanovi novo skupino. V njej je veliko govora o svobodi posameznika in iskanju notranje sreče. A so kljub temu vsi ponovno enaki drug drugemu. Še veliko bolj kot prej. Razvije se prava podtalna deviantna organizacija moških. S svojimi terorističnimi dejanji se prelevijo v neke vrste vojsko. S tem postanejo podobni skupinam kot so obritoglavci ipd. Tukaj je še poudarek z obveznimi kratko ostrizanimi lasmi in črnimi oblačili. Iz ene skrajnosti v oblačenju preidejo v drugo. Iz družbeno sprejemljive enakosti k družbeno nesprejemljivi oz. družbeno nasprotni enakosti.

Druga polovica razcepljene osebnosti je popolno nasprotje Jacka. Tyler izstopa z namenom, da se otrese enakosti, da na prvi pogled izrazi svoje nestrinjanje z običajnostjo. Narativno gledano je to prikazano prvič, ko se Tyler pojavi na ekranu. Ker Tyler zmeraj pritegne vse poglede in nase potegne celotno zgodbo, se tudi kamera iz Jacka preseli na Tylerja. To se zgodi kot po tekočem traku, mišljeno dobesedno. Tyler je vpeljan v film na letališču, kjer oko kamere spremlja Jacka v množici ljudi na tekočem traku. V nasprotno smer se pripelje kričeče oblečen Tyler, na katerega se kamera osredotoči in ga spremlja do konca prizora.

Tyler ne verjame v oblačila. Obleče se samo zaradi funkcionalnih potreb. Predvsem pa ni pripravljen porabiti ogromne količine denarja za obleke. Pa vendar zvezdnitvo Pitta pripomore k temu, da na koncu zmeraj kljub svojim prepričanjem izgleda zelo privlačno. Karkoli bi oblekel, bi to ostalo isto. Stvari so drugačne le v klubih, kjer je obvezna golota do pasu. S tem se moški drug drugemu približajo in ponovno poudarijo svojo moškost. Tak učinek je mogoče doseči le z golimi torzi, ki se med sabo ravsajo, pretepajo, udarjajo. Le tako prenehajo z mehkužnostjo, s čustvenostjo, in postanejo stereotipi moških, mišičasti in močni ter pripravljeni na pretep. Kot pravi Bruzzijeva :«Obleke ustvarijo samo iluzijo o moškem.<sup>67</sup>« (Bruzzi, 1997: 94). Prav to je ena od Tylerjevih predpostavk. Zato predpiše takšna pravila ob pretepih.

---

<sup>67</sup> Pri tem sicer misli na like gangsterjev v ameriških in francoskih filmih, a je primerno tudi za naš primer.

Ob tem je potrebno v filmu pogledati tudi odnos do koncepta lepote. Konvencionalna lepota na področju mode in dizajna (primer Volkswagnov Beetle) je zasmehovana. Lahko bi dejali, da glavni lik Jack ne more verjeti v lepoto. Vse se mu zdi ponarejeno, nič ni originalno. Cel svet dojema kot zlagan. Pretvarjanje je glavno opravilo vsakega posameznika. Tako začne s pomočjo Tylerjevega poguma uničevati lepoto, npr. avtomobile, kavarnice ipd. Kasneje se ta destruktivnost prenese na sovraštvo do človeka, ki velja za lepega. Tako se v enem pretepu povsem spozabi in na plan privre globoko zakoreninjen prezir do lepega. Popolnoma iznakazi obraz liku, ki ga igra Jared Leto. Lahko bi dejali, da gre v tem primeru tudi za ljubosumje zaradi njegovega izgleda, mogoče celo zaradi mladosti. To potrjuje še dejstvo, da lika Jareda Leta nikoli ne pokličejo po imenu, v odjavni špici pa je poimenovan kot *Angel Face*, torej angelski obraz. Njegova vloga se tako zoži samo na lastni izgled. Jack pa lahko v svojo obrambo izusti samo: »Čutil sem, da moram uničiti nekaj lepega.« Sicer je odnos med Jackom in likom Leta vse prej kot enostaven. Kot Tyler je pripovedovalec precej zaščitniški do njega, medtem pa kot Jack ukrepa popolnoma nasprotno. Njegova notranja razcepljenost se izrazi tudi v odnosu do Leta. Tako je prikazana prizadetost nad tesnim odnosom med Pittom in Letom, ko Jack s skrhanim glasom reče: »Sem Jackovo zlomljeno srce.« Razočaranje je usmerjeno na Tylerja, ker on si z nekom kot je Jack ne more biti tako blizu kot z Letom. Ob Tylerjevem izkazovanju ponosa Letu občuti Jack svojo manjvrednost. In to s strani svoje druge osebnosti! Namesto maščevanja nad samim sabo, ki ga izpelje šele na koncu zgodbe/filma, se znese nad Angelskim obrazom. In ga uniči za vedno.

Ženska lepota je stranskega pomena v Klubu golih pesti. Marla je bistvena nosilka pomenov pri tem konceptu. Helena Bonham Carter je odigrala vlogo Jackove fatalne ženske. Njuno medsebojno ujemanje sega na več področij, ponavadi tudi na neobičajna kot so skupine za samopomoč. Njena lepota je vse prej kot običajna. Zmeraj je oblečena precej nenavadno, tudi njeni lasje so urejeni povsem poljubno. Pa vendar mu je všeč. Mogoče celo zaradi tega, ker tudi on sam ne prenese več običajnosti in dragih blagovnih znamk. Razumeta drug drugega. On išče človeškost in ona mu jo lahko ponudi. Očara ga najbrž prav zato, ker se pred njim ne pretvarja. V tem pa je njena največja lepota.

Odnos do ženske lepote na splošno pa bi lahko opisali kot negativnega. To se kaže predvsem s tem, ko Tyler prodaja ženskam »njihove lastne debele zadnjice« v obliki njegovega izrednega mila. Ženske (razen Marle) so torej predstavljene kot naivne, površinske potrošnice. Tako so ženske dobesedno izključene iz moške družbe. Ponovno člani kluba dokazujejo svojo moškost s tem, da se odmaknejo od ženskega sveta. Svojo moškost

potrjujejo v družbi samih moških in na področju spolnosti. Od žensk torej vzamejo samo tisto, kar potrebujejo, ostalo jih ne zanima.

## 6 ZAKLJUČEK

Klub golih pesti je eden najodmevnejših filmov konec devetdesetih let. O njem je objavljenih veliko člankov, komentarjev in kritik, večini pa je skupno to, da izražajo močno, skrajno stališče, tako negativno kot pozitivno. Redkeje naletimo na občutek ravnodušnosti ob gledanju filma. Pozitivnost je izražena predvsem zaradi vizualne plati filma, režije, scenografije, dinamičnosti montaže, medtem ko je negativnih kritik običajno deležna vsebina, kjer očitki letijo na nasilnost, krvoločnost pretepev.

V prvem delu diplomske naloge smo ugotovili, da žanrske razdelitve ne ustrezajo dovolj za opis filma. Glede na navedene izseke iz člankov, kjer pisci uvrščajo film v katerega od žanrov ali kombinacijo žanrov, opazimo, da obstaja na tem področju prava zmešnjava, saj se uvrstitve filma med seboj razlikujejo in si mnogokrat tudi nasprotujejo. Edina klasifikacija, ki jo lahko prevzamemo, je podžanr končnega zasuka, kamor prištevamo vse filme, kjer končni dogodek popolnoma spremeni razlago dogodkov, zgodbe. Naslednja teorija, ki je opisana v tem delu, je teorija o avtorstvu, kjer trdimo, da ima režiser David Fincher status avtorja. Ta naziv mu pripada, kar lahko v njegovih petih filmih razberemo njemu značilne ikonografske (barve, svetloba in prostori dogajanja) in ideološke posebnosti. Avtorski status pa je potrdil s filmoma Sedem in Klub golih pesti.

Z naslednjim poglavjem dobimo vpogled v naracijo Kluba golih pesti. Na tem področju prav tako razberemo posebnosti, ki so del razvijanja in podajanja pripovedi zgodbe. Tako nam vsebina trikrat poseže preko meja filma, s posebnim opozorilom, z vstavljenim pornografskim izsekom (kar Tyler zmeraj počne kot kinooperater) in s prizorom, kjer Tyler nagovarja nas, gledalce, direktno v kamero o naših zavoženih življenjih. Uporaba medijev v filmu ima prav tako mesto nosilca zgodbe, mediji so uporabljeni oz. zlorabljeni za prepričevanje v Tylerjev prav. Prepoznavno Fincherjevo dinamiko pa dajo filmu posebni učinki kot so npr. sprehajanje po tridimenzionalnem katalogu Ikee, toplina človekovega notranjega zavetišča, eksplozija enega od stanovanj in krutost letalske nesreče.

Tretje poglavje se osredotoči na kontroverzni temi filma, to sta nasilje in homoerotičnost. Vizualizacija nasilja izrazito izstopa. Pri tem so izpopolnjeni predvsem posnetki pretepanja članov kluba, kjer je prikazano prav vse. Tukaj je nasilje edina pot iz vsakdanjosti, rutine, edina stvar, ki življenju daje smisel, saj edina vzbuja občutke, ni površinska in navidezna ampak realna in otipljiva. S tem filmom zaživi moč podob, katera manjka npr. v Sedem. Zgodba pa je tudi estetsko posneta, kljub temu da je dogajanje kruto, krvavo in podivjano.

Gre torej bolj za kreativnost režiserja kot pa za poskus provokacije in uporabo nasilnih scen za namene zabave. Prikrita homoseksualnost je druga tema, na katero so usmerjeni očitki kritikov. Vendar se je treba tukaj bolj posvetiti problemu moškosti kot pa problemu katerekoli spolne usmerjenosti. Ideja moškosti je tista, katero film opredeljuje, išče in potrjuje. In izguba moškosti (simbolično npr. kastracija in skupina moških z rakom na modih) je tista, ki predstavlja enega redkih strahov članov kluba.

Koncept zvezdnitva in poigravanje z njim smo prikazali v zadnjem poglavju. Brad Pitt kot igralec s statusom zvezde nastopa v tem filmu s posebnim razlogom. Njegova vloga v Klubu golih pesti je nekako simetrična z realnostjo, saj v filmu poseblja Jackove želje o izgledu, obnašanju in odnosu do sveta, medtem ko v realnosti zvezde zmeraj predstavljajo neko željo gledalcev po identifikaciji, torej gre tukaj za prepoznavanje Pitta kot neke vrste idola, tipičnega predstavnika uspešnih, znanih igralcev. Dejansko se ta dvojnost Pittove vloge pokaže, ko v filmu vidimo napis nad kinom za njegov film Sedem let v Tibetu. Ob statusu zvezd pa semiološko obravnavamo tudi uporabo oblačil kot prenašalcev sporočil filma, kjer si nasprotujeta konformnost belih ovratnikov in posebnost Tylerjevih ter Marlinih oblačil.

Klub golih pesti je tako umeščen v čas svojega nastanka, da se najbrž boljše in močnejše ne bi mogli približati modernemu potrošniku. Jackova zgodba ima sicer srhljive razsežnosti, bistvo pa je, da se je uspel upreti vsakdanjosti, ritualom družbe. V iskanju samega sebe je uspel, na novo je definiral, kaj pomeni biti moški. Pa čeprav je za to moral razstreliti pol mesta, preživeti prometno nesrečo in ustanoviti lastno milico. In na koncu je kot pravi moški ostal z edino žensko, ki jo hoče in ki mu je kos. Dosegel je svoj happy end.

## 7 LITERATURA IN VIRI

Berger, Arthur Asa (1997): *Narratives in Popular Cultures, Media, and Everyday Life*. Sage, Thousand Oaks, London, New Delhi..

Black, David A. (2001): »Narrative«. V: Pearson, Roberta E. in Simpson, Phillip: *Critical dictionary of film and television theory*. Routledge, London in New York, str. 300-302.

Branigan, Edward (1992): *Narrative Comprehension and Film*. Routledge, London in New York.

Bruzzi, Stella (1997): *Undressing cinema: clothing and identity in the movies*. Routledge, New York.

Butler, Jeremy G. (1998): »The star system and Hollywood.« V: Hill, John in Gibson, Pamela Church: *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford University Press, New York, str. 342-353.

Čakalič, Aleš (2000): »Avtor: David Fincher«. *Ekran*, 3-4, 2000.

Dyer, Richard (1994): *Stars*. British Film Institute Publishing, London.

Gouldstone, David (1998): »Art vs. Violence in *A Clockwork Orange*«. V: Dick, Bernard F.: *Anatomy of Film*. Third Edition. St. Martin's Press, New York, str. 282-284.

Hill, John in Gibson, Pamela Church (1998): *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford University Press, New York.

Kavčič, Bojan in Vrdlovec, Zdenko (1999): *Filmski leksikon*. Modrijan, Ljubljana.

Marshall, P. David (1997): *Celebrity and power: Fame in contemporary culture*. University of Minnesota Press, Minneapolis/London.

Meden, Jurij (2000): »Klub golih pesti«. *Ekran*, 3-4, 2000.

Neale, Steve, Turković, Hrvoje in Vernet, Marc (1987): Teorija žanra. Institut za film, Beograd.

Petrić, Vladimir (1971): Pregled filmskih zvrsti in žanrov. Scena, Ljubljana.

Popek, Simon (2002): »Psihedeličen film o sreči in ljubezni«. Delo, 5. 2. 2002.

Rowe, Allan (1996): »Film form and narrative«. V: Nelmes, Jill (ur.): An Introduction to Film Studies. Routledge, London in New York, str. 87-120.

Rugelj, Samo in Vinter, Damijan (2002): Amelie ali zgodba o zadnjem desetletju evropskega filma. Mini Premiera, Ljubljana.

Simpson, Phillip (2001): »Auteur«. V: Pearson, Roberta E. in Simpson, Phillip: Critical dictionary of film and television theory. Routledge, London in New York, str. 30-34.

Smelik, Anneke (1998): »Gay and Lesbian Criticism«. V: Hill, John in Gibson, Pamela Church: The Oxford Guide to Film Studies. Oxford University Press, New York, str. 135-147.

Štefančič, Marcel jr. (2001): »Balet smrti«. Mladina, 18, 2001.

Tasker, Yvonne (1993): Spectacular Bodies: Gender, genre, and the action cinema.. Routledge, New York in London.

Tolson, Andrew (1996): Mediations: text and discourse in media studies. Arnold, London.

Trušnovec, Gorazd (2001): »Ameriški psiho«. V:  
[http://ekran.kinoteka.si/letniki/2001/kritike/ameriski\\_psiho.shtml](http://ekran.kinoteka.si/letniki/2001/kritike/ameriski_psiho.shtml)

Zajc, Melita (1996): »I can hardly wait. Dossier: Zadnji dnevi«. Ekran, 3-4.

»Filmi leta 2000 po izboru uredništva«. Ekran, 1-2, 2001.