

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Petra Žigon

Ženski liki v filmih Davida Fincherja

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Petra Žigon

Mentor: doc. dr. Peter Stanković

Ženski liki v filmih Davida Fincherja

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

Za strokovno pomoč, spodbudne besede in prijaznost se zahvaljujem mentorju doc. dr. Petru Stankoviču.

Hvala staršem za potrpljenje, Tadeji za vzajemno navijanje, partizankam za teženje in Mateji za lekturo.

Zahvaljujem pa se tudi Nilesu, ki mi je stal ob strani in mi bil v pomoč na najbolj raznolike načine. Main tumse pyaar karti hoon.

"I have demons you can't even imagine."

David

Fincher

Ženski liki v filmih Davida Fincherja

Film je sedma umetnost, ki je v zadnjih sto letih doživela velik razmah. David Fincher je režiser, ki je s svojimi sedmimi celovečerci ustvaril nepozabne zgodbe in like. Pogosto kritiki njegovih filmov ne zaznamujejo z žanri, pač pa jim rečejo 'Fincherjev film'. Med njegovimi liki večinoma prevladujejo moški, zato se je avtorica odločila poglobljeno spoznati ženske like v filmih, ki jih je ustvaril, in ugotoviti, kolikšno vlogo igrajo v njih. Z obravnavo znanstvene literature in interpretacijo sedmih celovečernih filmov je ugotovila, da ženski liki v njegovih filmih le do določene mere ustrezajo likom, ki so za ženske opisani kot značilni. Tako kot se je namreč razvijal film, so se razvijale tudi ženske vloge, ki so obsegale tako značilno mati in gospodinjo kot fatalno žensko in šele v devetdesetih letih bojevnicu in žensko, ki zmore vse. Ženske v filmih Davida Fincherja se umeščajo v številne od naštetih kategorij in hkrati prebijajo okvire, saj so vse prej kot nemočne.

Ključne besede: David Fincher, film, ženske, režiser.

Female characters in David Fincher's movies

Film is the seventh art and it has experienced quite a boom in the last hundred years. David Fincher is a director who has managed to create unforgettable stories and characters through his seven full-length movies. It often happens that critics, instead of putting a label of genre on his movies, rather speak of 'Fincher's film'. His main characters are most often male, which is why the author has decided to learn about the female characters in the movies that he has created, and find out what kind of a role they play in his films. By reviewing scientific literature and interpretation of seven full-length movies she has found that the female characters in his films fit the descriptions of typical female characters in movies only to a certain degree. Just as film has developed, the female roles in movies have and they had a large span: from mother and housewife to femme fatale and warrior and a woman who can do anything, in the nineties. Women in David Fincher's films fall in all of the aforementioned categories and at the same time step out of frames, since they are all but powerless.

Keywords: David Fincher, film, women, director.

KAZALO

UVOD	7
1	R
EPREZENTACIJA ŽENSKÉ V MEDIJIH IN POPULARNI KULTURI	9
1.1	R
azlika med moškimi, žensko/moškim in ženskim svetom	9
1.2	Ž
enske v filmu	11
1.3	E
volucija žensk v filmih	12
1.4	T
ipični ženski liki	18
1.4.1	M
ati/žena/gospodinja	19
1.4.2	D
evica vs. kurba	20
1.4.3	F
emme fatale	22
1.4.4	M
oderna ženska/karieristka	24
2	F
ILM	26
1.1	R
azvoj	26

1.2.....	Z
godba in žanr.....	27
3.....	D
AVID FINCHER.....	30
1.1.....	Ž
anri.....	30
1.2.....	B
iografija.....	32
1.3.....	D
elo.....	34
1.4.1.....	V
ideospoti in oglasi.....	34
1.4.2.....	O
smi potnik 3.....	35
1.4.3.....	7
edem.....	37
1.4.4.....	I
gra.....	38
1.4.5.....	K
lub golih pesti.....	40
1.4.6.....	S
oba za paniko.....	43
1.4.7.....	Z
odiak.....	45

1.4.8.....	N
enavaden primer Benjamina Buttona	47
4.....	F
INCHERJEVE ŽENSKE	50
1.1.....	E
Ilen Ripley.....	51
1.2.....	T
racy Mills	52
1.3.....	C
hristine.....	54
1.4.....	M
arla Singer	56
1.5.....	M
eg Altman	58
1.6.....	M
elanie Graysmith.....	60
1.7.....	D
aisy	62
5.....	U
GOTOVITVE.....	67
ZAKLJUČEK	72
LITERATURA	74

UVOD

David Fincher je, čeprav je v svoji karieri ustvaril le sedem celovečercer, eden izmed najbolj zanimivih in zagonetnih ustvarjalcev modernega filmskega sveta. Sam je povedal, da se mu ne zdi primerno, da ga primerjajo z mojstri, kot je Hitchcock, saj je bil ta, ko je bil njegovih let, kot režiser podpisan pod več kot trideset filmov. Želela sem se usmeriti na določen vidik njegovih filmov, zato sem se kot študentka in ženska osredotočila na ženske like v njegovih delih.

Med pripravljanjem na pisanje pričujočega diplomskega dela sem ugotovila, da je literatura na to temo precej redka, če že ne neobstoječa. O njegovem delu teče veliko razprav, internetne strani so polne mnenj in ocen in celo rezkih in ostrih mnenj o tem, da je sovražnik žensk in šovinist. Njegovi filmi so pogosto omenjeni kot 'filmi za moške', vendar jih sama kot njihova velika ljubiteljica nikdar nisem videla kot takih, niti nisem vedela, zakaj naj bi bilo tako, niti na kakšen način naj bi bil do žensk slabšalen, poniževalen ali celo zaničevalen. A vendar so v njegovih filmih vedno prevladovali moški; ne le po številu osrednjih likov, pač pa celo po številčnem razmerju v filmu.

Za svoje diplomsko delo sem tako morala izbrskati številne članke, internetne strani in knjige, ki bi mi lahko pomagali pri ugotavljanju pomembnosti žensk v Fincherjevem filmskem svetu. V veliki meri sem se naslonila tudi na intervjuje in komentarje, ki so jih podali igralci in ustvarjalci njegovih filmov in tudi režiser sam na posebnih izdajah DVD-jev.

V prvem delu diplomskega dela se bom osredotočila na reprezentacijo žensk v medijih in pop kulturi, ugotavljala, kako so jih sprejemali pred skorajda stotimi leti in kako jih vidimo danes. Vključila bom tako medijsko prepustnost izsekov iz življenja žensk kot dojetje ženske filmske podobe in razlike med moškim in ženskim svetom in ugotavljanju, kaj je do nje pripeljalo. Največ pozornosti bom seveda posvetila ženskam v filmih in razdelala tipične like, skupaj s predstavitvami filmov, v katerih določene vrste likov nastopajo.

Kaj film sploh je in kakšne vrste umetnost naj bi bil ter kako se razvija zgodba in 'določa' žanr filma, bom razložila v drugem delu. Ena izmed večjih težav je namreč umestitev Fincherjevih filmov v en sam žanr.

V naslednjem segmentu pa se bom posvetila Fincherju in njegovemu delu. Poleg biografije bom predstavila njegovo ustvarjanje, ki se je začelo z reklamnimi oglasi in videospoti in se od tam razvilo v filme. Za režiserja, čigar prvenec je bil tako kritiziran, je bil skok v nebo z drugim filmom najverjetneje med največjimi drugimi poskusi v zgodovini filma. Vseh sedem celovečercev, ki jih je ustvaril, bom predstavila podrobno, in sicer za boljše razumevanje razčlenbe ženskih likov.

Zadnje poglavje bom namenila prav njim; ženskam, ki so v Fincherjevih delih tako zatirane in ki skoraj vedno delujejo kot stranski, nepomembni liki, pa vendarle v sebi skrivajo svojevrstno zgodbo, smisel in namen ter so pogosto ključne ne le za razumevanje filma, pač pa tudi za razvoj najpomembnejših dogodkov v filmih. Analizo likov bom naredila za vsak ženski lik posebej in na koncu ugotovila njihove skupne lastnosti, jih skušala umestiti v okvire likov, ki jih bom poprej opisala, in morda komu s tem delom ponudila drugačen vpogled v filme, ki so že znani kot moderni klasiki.

1 REPREZENTACIJA ŽENSKÉ V MEDIJIH IN POPULARNI KULTURI

Že v nemem filmu so ženskam pripisali točno določeno vlogo – takrat s pomočjo kostumov. Mama je bila oblečena skromno, prodajalka ali gospodinja v navadno dnevno obleko, zapeljivka pa v dekoltirane in oprijete obleke. Ker niso imeli na voljo nobenih drugih adutov, so se zatekli k vizualni komunikaciji, ki pa se je ohranila tudi pozneje, ob nastopu zlate dobe Hollywooda.

Sandra Bem je bila prva, ki je leta 1974, v članku v *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, uvedla termin androgenost. Še preden je prišlo do uporabe te besede, pa so psihologi že dolgo radi sprejemali razlike med spoloma kot stalno, neodvisno spremenljivko, ki ljudi deli na dva nezdružljiva tabora (MacDonald 1995, 20). Ženske, ki so hotele uspeti v svetu, so se morale pripraviti na to, da spodnesejo (stereotipno) teorijo o svoji nebogljenosti in potrebi po moški zaščiti. Zaradi tega so se nekatere celo trudile, da bi znižale svoj glas, saj visok glas ljudje težko jemljejo resno. Tako je med drugim tudi Margaret Thatcher, ki je sicer sprva v trudu, da bi se prikupila ljudem, začela nositi bolj ženstvena oblačila, pozneje najela glasovnega strokovnjaka, ki ji je pomagal znižati ton govora, da je namesto cvileče gospe postala ukazovalna voditeljica (Ellis 2007).

Ženske so bile v filmu dolgo časa vajene igrati pet značilnih vlog: mati, hči, delavka, prijateljica ali gospodinja (MacDonald 1995, 5). Potem pa so se nenadoma spremenile iz 'rednih žrtev moškega nasilja' v superženske z aktovkami in oborožene maščevalke. S premikom iz tega okvira pa so se spremenile tudi vloge (nekdaj portretiranih kot le izredno mačističnih) moških.

1.1 Razlika med moškim, žensko/moškim in ženskim svetom

Prav tako kot so se spreminjali naslovi na naslovnica revij, so se spreminjale ženske. Site pospravljanja in skrbi za dom, so se od vabljevih naslovov o pripravljanju domače marmelade v *Good Housekeeping* raje obrnile k naslovom o zapeljevanju v *Cosmopolitanu*. "Če pogledamo na primer priljubljene ženske revije, lahko ugotovimo,

da so tu ženske konstruirane na zelo različne načine, ki jim nudijo zelo različne subjektne pozicije: kot uspešne gospodinje, romantične junakinje, karieristke, seksualni objekti, ki se jim moški ne morejo upreti,..." (Weedon v Stankovič 2002, 54) Razlika med zasebnim in javnim svetom je bila takoj vidna; ženske so skrbele za zasebno in urejale dom, medtem ko so moški skrbeli za prihodek, hodili v službo in tako osvajali 'javno' sfero (MacDonald 1995, 48). Hkrati pa so bile soap opere ali 'žajfnice', ki so se ukvarjale z 'zasebnim', namenjene ženskemu občinstvu. Javno je bilo identificirano z vplivom in močjo, zasebno pa z moralnimi vrednotami in podporo. Čeprav so imele ženske vpliv in moč v zasebnem, s tem niso bile zadovoljne, saj sta bila njihova moč in vpliv nepomembna.

Medtem ko so v osemdesetih letih v tabloidih že lahko govorili o 'joških' in 'porednem spodnjem perilu', pa ni bilo dovoljeno uporabiti besede 'menstruacija' ali med oglasom pokazati odvitega damskega vložka (MacDonald 1995, 51). Prepričanje, da so ženske bolj prijazne, vljudne in bolj v podporo kot moški, prevladuje, vendar se hkrati precej hitro poveže s stereotipom ženske kot 'prasice'. Ženska v svoji vlogi kulturnega simbola tako navadno kroži med ekstremi: devica ali kurba, svetnica ali grešnica, zaveznica ali pogubnica (Benshoff in Griffin 2004, 210).

Skoraj vse razprave o pomembnosti spola so bile pisane s strani žensk in skoraj vse od teh z ženske, če ne celo feministične perspektive. V okviru spola se sociologija ukvarja z neenakostjo položaja moških in žensk znotraj družbene strukture. Najpomembnejša področja obsegajo družino, službo in dohodek ter spolnost (MacDonald 1995, 12).

MacDonaldova tudi meni, da je zavajajoče iskati povezavo med medijskimi liki in ženskami resničnega življenja. Bolje je iskati tekstualno konstrukcijo 'ženske'. Bodisi skozi analiziranje kod, kot so kinematični posnetki, ali pregledovanje njenih različnih vlog pripovedovalke. Središče interesa se je prestavilo s tega, **kaj** mediji prikazujejo, k temu, **kako** ustvarijo pomen skozi interakcijo med besedilom in bralcem ali gledalcem (Byars 1991, 67–77).

1.2 Ženske v filmu

Ženske se ločijo vsaj po razredu, starosti, izobrazbi, spolni usmerjenosti, etnični pripadnosti in narodnosti. Spol igra pomembno vlogo pri različnem vplivu kapitalizma na ženske ali moške. To pa potem vpliva tudi na način, ki ga mediji izberejo, da se obračajo na ženske ali moške potrošnike. Tako na drugačen način privabljajo ženske kot moške. Podobno je tudi v filmskem svetu. Tako imenovani 'chick-flick' je namenjen ženskam v dvajsetih. Izraz se je prvič začel uporabljati ob koncu osemdesetih in v začetku devetdesetih let (Dictionary.com 2009). Ti filmi so navadno pozitivni, s prijetnim pridihom optimizma in glavno žensko vlogo, ki je močna in pripravljena prenesti vse težave. Četudi se zaplete v resne situacije, iz katerih ni videti izhoda, ga najde; včasih celo na humorističen način. Tvrsten film najbolje opiše Rosie O'Donnell, ko v filmu *Sleepless in Seattle*, ki je prav tako uvrščen med 'chick-flick' filme, med gledanjem filma *An Affair To Remember*, reče svoji objokani prijateljici, ki jo igra Meg Ryan: "Moški tega filma nikoli ne razumejo." (Cieply 2008) Molly Haskell in nekatere druge avtorice tej zvrsti filma pravijo 'woman's film' ali ženski film. "Ženski film zapolni potrebo po samozadovoljevanju; je mehki pornografski film za zafrustrirano gospodinjno." (Haskell 1987, 155) Tvrstni filmi ženskam ustrezajo, saj so ženske v njih središče veselja in dogajanja.

Obstaja pa tudi moška različica tovrstnega žanra filma, ki naj bi bila manj solzava in zaokrožena s herojskim dejanjem glavnega moškega lika. Tako imenovani 'guy-cry' filmi so namenjeni predvsem moškim, vendar še vedno vsebujejo precejšnjo čustveno noto. Richard Jameson (Jameson 2007) pravi, da tovrsten moški žanr pri moških igra na podobno struno kot pri ženskah; medtem ko je 'ženska domena' romantika in ljubezen, moške spravljajo v jok filmi o bratstvu, prijateljstvu in globokih vezeh, ki nastanejo med moškimi. Moški so tako za Entertainment Weekly za svoje najljubše 'guy-cry' filme izbrali *Društvo mrtvih pesnikov*, *Forrest Gump*, *Kaznilnica odrešitve*, *Reševanja vojaka Ryana*, *Armageddon* idr.

Thelma in Louise (1991) je še danes široko omenjan kot film, ki podre stereotipe o ženskah, ki sedijo doma, nimajo svojega mnenja in si ne upajo živeti svojega življenja (MacDonald 1995, 65; Stankovič 2002, 54; Rose 2003; Wikipedia 2009c). Ženske so

bile navadno tiste, ki so govorile o svojih čustvih, medtem ko se moški o tem sploh niso pogovarjali. Ženske so jokale druga drugi v zasebnosti garderob ali stranišč in se, ko so se izjokale, vrnile k moškemu, zaradi katerega so bile tako nesrečne. V *Thelma in Louise* pa Thelma in Louise ne razpravljata o težavah, ki jih imata s svojimi moškimi, pač pa le sem ter tja kaj omenita. Prav tako si ne izlivata pripovedi o tragičnih izkušnjah, kar se dobro kaže, ko Thelma posumi, da je bila Louisin odziv ob reševanju Thelme iz rok posiljevalca tako močen, ker je bila sama posiljena. Vendar Louise o tem ne spregovori ne takrat ne v preostali minutaži filma.

Ob začetku povzdigovanja ženskih igralk v Hollywoodu so previdno kultivirali imidž ženske igralk/zvezdnice kot glamurozne boginje. V nasprotju z današnjimi standardi, ko novinarji izbrskajo vse, česar jim zvezdniki ne povejo sami, so takrat previdno nadzirali informacije o zasebnem življenju zvezdnic, ki so dobile 'zeleno luč', da pridejo v javnost. Tako kot je imela Grace Kelly, zahvaljujoč dejstvu, da je prihajala iz spoštovanja vredne in premožne družine, hitro status dame, je v nasprotnem primeru Marilyn Monroe, znana kot fotomodel in igralka v različno uspešnih filmih, dobila status 'playmate' ali neumne svetlolaske. MacDonaldova poudarja, da je bil glamur v tistem času ženska prioriteta, ki danes nima več tolikšnega pomena in je znan le kot zastarel koncept (MacDonald 1995, 111).

1.3 Evolucija žensk v filmih

Jennie Rose in John Newman trdita, da so v obdobju nemega filma v Hollywoodu sodelovali veliko bolj odprto in dovolili več inovativnosti, kot jo najdemo danes v mestu zvezd, saj so takrat ženske sodelovale na vseh nivojih nastajanja filma. Tako omenjata ne le igralk, pač pa celo producentke in režiserke, ki so bile pozabljene pod debelo plastjo prahu (Rose 2003; Newman 2001). V dvajsetih letih sta bila moški in ženska v filmu opisana kot moški in žena; medtem ko je njega definiral njegov spol, je njo zakonski stan. Ženske so bile 'device' (svetlolase in drobne), 'vamp ženske' (temne in poželjive; večje kot 'device' in manjše kot 'matere') ali 'svetovljanske ženske' (prefinjena mešanica deviške duše in videza vamp ženske) (Haskell 1987, 46). Čeprav so morale

vedno biti 'it' in 'in', so s tem hkrati tvegale, da bodo kmalu 'passé'. Preseneča pa tudi dejstvo, da so v dvajsetih letih prejšnjega stoletja številčno prekašale moške kot glavne igralke, katerih ime je bilo zapisano nad naslovom filma; čeprav je imela večina filmov v teh časih prizvok romance ali celo melodrame (Haskell 1987, 49). Vsekakor so bile vamp ženske nemega obdobja vizualno kodirane kot 'ženske pajki', saj so moške lovile s svojo seksualno privlačnostjo in pogosto nosile oblačila z vzorcem pajkove mreže ali s poslikavo z drugimi drznimi motivi (MacDonald 1995, 118).

V času nemega filma, v dvajsetih letih prejšnjega stoletja, ni bilo glasu, zato se je zgodba pripovedovala z dramatičnim igranjem klavirja, izrazi na obrazih, gestami in podnapisi. Iz istega razloga sta, kot sem že omenila, obstajali dve vrsti ženskih vlog; ali vamp ženska ali pa 'ingenue'¹; na tak način so namreč veliko lažje podali značaj ženske na platnu (Tóth 2008).

V tridesetih letih so ženske dobile 'pravico', da so pobudnice spolnega odnosa, lahko so one lovile moške in ne čakale, da so bile ulovljene. Njihovi liki so lahko celo imeli nekaj 'moških' potez, ne da bi bile zaradi tega nežensvene ali predatorske (Haskell 1987, 91). Medtem ko so bile do tedaj ženske vedno le ženstvene in nemočne, je v tridesetih letih v njih lahko v simbiozi z nežnostjo zaživel tudi trdnejši značaj. Največja uspešnica iz tistega časa je nedvomno *V vrtincu* (1939), v katerem vihrava Scarlett O'Hara pokaže, da ima trden značaj, da se ne da, da je tudi ona lahko osredotočena na svoj vir preživetja in za srečo in življenje (celo za preživetje!) ne potrebuje moškega². A vendar se je ta njena prepričanost, da moškega ne potrebuje, izkazala za napačno; Scarlett ni ljubila moškega, ki je ljubil njo, pač pa tistega, ki ga ni mogla imeti. Namesto spolne izpolnitve je potrebovala le romantično. V svoji biti je tako poosebila vsaj tri različne stereotipe ženskih vlog; bila je fatalna (za Rhetta Butlerja, ki jo je ljubil), karieristka v nastajanju (do zemlje, ki jo je počasi vzljubila), in čeprav ni bila svetlolaska, se je na trenutke uspela obnašati precej neumno.

¹ Navadno lepa, nežna, sladka, deviška in pogosto naivna; v nevarnosti fizično ali mentalno in navadno tarča malopridneža, ki ga je zamenjala za junaka (Wikipedia 2009b).

² Scarlett tako sicer precej pozno ugotovi, da je zemlja in posest tisto, kar ji bo dalo preživetje in kar je zanjo najpomembnejše. In čeprav moškega ne potrebuje, ga hoče, vendar tistega, ki noče nje.

A čeprav je kariera vstopala v ta leta, se je ženska ob trku profesionalnega in ženstvenega počutila zmedeno. In celo od ženske s kariero se je nekako pričakovalo, da se ji bo odpovedala v zameno za stalno varnost soproga in se bo "izlila v svojega moža (kot mati) in ojačala njegove moči" (Haskell 1987, 149). Medtem ko je bila v tistem času večina žensk doma in se ukvarjala z gospodinjstvom, jim je po eni strani gotovo ugajalo ogledovanje sveta, ki ga niso poznale, medtem ko jim je šlo po drugi v nos prav to; da jih filmi opominjajo na priložnosti, ki so jih morda zamudile, in pod vprašaj postavljajo njihove lastne odločitve.

V tridesetih in štiridesetih letih so bile tako junakinje v filmih najverjetneje veliko bolj aktivne od žensk, ki so jih gledale. In če so bile poprej pogosto v višavah, so se (predvsem) v štiridesetih letih spustile s piedestala, in ko so sestopile na tla, tam niso ostale, pač pa so nadaljevale svojo pot in se spuščale vedno nižje (Haskell 1987, 189). To je bilo obdobje filma noir³, v katerem so se ženske spustile nižje, kot je bilo občinstvo kdajkoli poprej vajeno, in počele stvari, o katerih deset let pred tem ne bi nihče upal niti sanjati. Femme fatale je bil naziv tistih likov, ki so z zapeljivostjo in neustavljivo privlačnostjo v svoj objem in mrežo zvabile kateregakoli moškega, ki so si ga poželele, in ga pahnile v nevarno, življenjsko neprijetno ali celo smrtonosno situacijo. Z ameriške perspektive so bile fatalne ženske najpogosteje tujke, preferenčno evropskega (čeprav mnogokrat brez gotovega razkritja, iz katere evropske države) ali azijskega porekla (Haskell 1987, 5. pogl.). Bile so lahko morilke ali le zapeljivke, hladne in skrivnostne lepotice ali le lažnive premetenke. Haskellova poudari, da se je "velika večina filmov iz štiridesetih let osredotočala na moško dušo in njeno odrešitev, ne na ženskino" (Haskell 1987, 207).

Petdeseta leta se fatalnih žensk in njihovega smrtonosnega šarma niso otrešla, čeprav tu Haskellova pravi, da so bili filmi tistega časa vsi o seksu, a brez njega (Haskell 1987,

³ Film noir ('temačni film', fr.) vsebuje tematike, ki so bolj negativne kot pozitivne in imajo splošen temačen občutek in veliko senc; velik del zaslug gre dejstvu, da so bili snemani v črno-beli tehniki. Film je navadno kriminalka in velikokrat daje poudarek moralni razdvojenosti in seksualni motivaciji. Večina filmov noir predstavi (največkrat moški) lik, ki se znajde v težavah, in ozračje je pogosto vzpostavljeno s pomanjkanjem (ali pazljivo izbranim virom) luči, zakajenimi sobami in žarki svetlobe, ki pronicajo skozi žaluzije (Brown 2002; Filmsite.org 2009a).

235). Četudi so se ženski liki oddaljevali od ubogih trpečih mater in stoičnih gospodinj iz desetletij poprej, so, čeprav so počasi dosegali osvoboditev od štedilnika in doma, še vedno stopali v težavno območje, kjer je cenzura dovoljevala le malo predrznosti. Produkcijski kod⁴ je bil namreč seznam hollywoodskih 'NE-jev', ki jih je na kup zbral Will H. Hays, predsednik Narodnega republikanskega komiteja v ZDA (Bynum 2006; Jacobs 2007). Seznam je vseboval številne prepovedane teme, med drugim naj se občinstvo nikdar ne bi postavilo na stran greha, kriminala ali kakršnegakoli napačnega ravnanja; prav tako opozarja, da ni prešuštvovanje nikdar predmet za komedijo; posilstvo ali zapeljevanje pa sta v isti kategoriji. Zakonski stan je bil svet, nezakonitega preprodajanja drog pa sploh niso dovolili (ibid.). "Padla ženska je vedno morala biti kaznovana, ne glede na to ali je bila žrtev ali je bila kriva." (Krzywinska 2006, 54) Kljub temu Hollywood tega ni redno upošteval in se je potrudil, da je 'dovoljene meje' raztezal, kolikor se je le dalo. To so seveda najboljše dokazale femmes fatales filma noir, v katerih so ženske pogosto zvale moške v svoje kremplje in iz njih iztisnile tisto, kar so želele.

Med najbolj znanimi fatalkami je tako Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck), ki v *Double Indemnity* zapelje Walterja Neffa (Fred MacMurray) in ga prepriča, naj ji pomaga ubiti moža. Vendar fatalkam ni bilo usojeno dolgo življenje, saj se njihovo spletkarjenje ni splačalo; MacDonaldova pravi, da se v pogostem preobratu pripovedovanja zgodbe femme fatale hitro znajde za zapahi, postane sama žrtev in je ubita ali je včasih (čeprav manj pogosto) celo ponovno vkomponirana v 'norme' družinskega življenja (MacDonald 1997, 119).

Čeprav so v tem obdobju ženske stopile v ospredje bolj kot kdajkoli prej, se je v Hollywoodu našla ena sama vloga za temnopolto žensko v filmu *Carmen Jones*, s katero je Dorothy Dandridge postala prva temnopolta ženska, nominirana za oskarja za glavno vlogo⁵. Jennie Rose pravi, da so za mnoge gledalce filmi v petdesetih letih le še

⁴ Production Code.

⁵ Leta 1990, dolgo preden je postala prva temnopolta ženska z oskarjem za glavno vlogo, je Halle Berry igrala Dorothy v televizijskem filmu o Dorothyjinih težavah z rasističnim in mačističnim Hollywoodom.

poudarjali in potrjevali moško nadvlado in premoč ter žensko vdanost v ta odnos, zato so bili ženski liki večinoma lepi, zabavni ali otročji (Rose 2003).

Vendar vse to zanikajo vloge igralk, ki so še dandanes znane kot največje filmske legende. Katharine Hepburn, Lauren Bacall, Elizabeth Taylor, Bette Davis, Audrey Hepburn in Lana Turner so le nekatere, ki so v svojih vlogah dokazale, da zmorejo več, kot biti le za okras. Celo Marilyn Monroe, ki velja za prototip neumne svetlolaske, je bila boljša igralka, kot bi si marsikdo mislil, saj je samo v petdesetih letih nastopila v kar triindvajsetih filmih (IMDb 2009č).

Šestdeseta leta so bila obdobje cvetja, veselja in ljubezni in čeprav na zunaj permisivna, so bila na filmskih platnih še vedno bolj previdna. Haskellova pravi, da so bila šestdeseta priča izginotju studiev in industrije pretvarjajočega se glamurja in dala priložnost zvezdam, da se otresejo neresničnosti in šminko zamenjajo za sence za oči in obleke za jeans. Čeprav so se vrata odpirala golim telesom, ki so se na platnu ljubila, pa se je zdelo, da ljudi še vedno bolj zanimajo majhni detajli kot denimo poljub Grace Kelly. Tovrstna preferenca se je pojavila v umu ljudi, ker je imelo občinstvo občutek, da zvezdo pozna (Haskell 1987, 324). A vendar se je Produkcijski kod v tistih časih malce sproščal, dovoljeval vedno več, pa čeprav centimeter za centimetrom. Ker pa se je studijski sistem podrl, je število posnetih filmov na leto močno upadlo. Tako so bile tudi večje zvezde lahko srečne, če so posnele en film na leto. In vloge, ki so bile na voljo, niso bile biseri. "Kurbe, kvazikurbe, zapuščene ljubice, čustvene pohabljenke, pijanke. Zabavne naivnice, lolite, čudakinje, seksa željne stare device, psihotične ženske. Ledene gore, zombiji ali zahtevne ženske, ki uničijo moško samozavest (The Free Dictionary 2009). To je tisto, iz česar so narejene deklice šestdesetih in sedemdesetih let." (Haskell 1987, 328–330) Prav tako je idealna ženska šestdesetih in sedemdesetih let ne ženska, pač pa dekle; po možnosti temnolasa in običajna 'ingenue' (ibid.). Ko so se konec šestdesetih podrl tabuji iz Produkcijskega koda, so filmi ugledali več seksualnosti in nasilja.

Sedemdeseta leta se na prvi pogled vsekakor zdijo kot obdobje 'moških filmov'. Naslovi, kot so *Boter* (1972), *Vsi predsednikovi možje* (1976), *Let nad kukavičjim gnezdrom*

(1975), *Peklenska pomaranča* (1971), *Bližnja srečanja tretje vrste* (1977), *Izganjalec hudiča* (1973), *Lovec na jelene* (1978), *Rocky* (1976), *Žrelo* (1975), *Vojna zvezd* (1977), *Taksist* (1976) in *Apokalipsa zdaj* (1979) so le nekateri izmed filmov, ki so v sedemdesetih najbolj uspešno privabljali gledalce v kinodvorane (IMDb 2009a). Haskellova pravi, da so v času, ko so se sedemdeseta bližala osemdesetim, imele ženske v filmih dva obraza: superjunakinje ali nore ženske. Karkoli so že bile, so predstavljale testament proti starim pravilom, konformiranju in tipiziranju. In vendar so se prgišču feminističnih filmov, ki so nakazovali revolucijo, pridružile vedno redkejšje ženske vloge, saj ženske na platnu niso več ljubeče zrlje v moške, pač pa so za dobro desetletje skorajda popolnoma izginile s platen (Haskell 1987, 373–375).

Osemdeseta je začela Angie Dickinson kot Kate Miller, spolno zafrustrirana gospodinja in mati, ki v *Dressed to Kill* (1980) živi v newyorškem predmestju in hodi na seanse k psihiatru dr. Elliottu (Michael Caine), ki njeno zapeljevanje zavrne. Istega dne se Kate speča s tujcem, ki ga sreča v muzeju, in je potem, ko je seksualno potešena in odide iz njegovega stanovanja, ubita. Šest let pozneje je David Lynch v filmu *Modri žamet* ponovno vpeljal dihotomijo device in kurbe; Sandy Williams (Laura Dern), svetlolasa študentka, je seveda devica, medtem ko je Dorothy Vallens (Isabella Rossellini) temnolasa zapeljivka. Sandy, ki je tudi detektivova hčerka, skupaj z Jeffreyjem Beaumontom (Kyle MacLachlan) skuša ugotoviti, od kod je odrezano uho prišlo na sredino polja, skrivnostna in zapeljiva Dorothy, v smer katere uho nerazložljivo kaže, pa je v razmerju s psihopatskim Frankom Boothom (Dennis Hopper). Ta je ugrabil njenega moža in sina ter jo sili v sadomazohistične igrice, v katerih pa Dorothy očitno tudi uživa. Med spolnimi igrkami jo kliče 'mamica', in čeprav je očitno to posledica travme iz odnosa z lastno materjo, je ta materinska femme fatale zapeljiva tudi za etično nespornega glavnega junaka, Jeffreyja (Gubar in Hoff 1989, 5–7).

Tu pa sta seveda tudi Elizabeth McGraw (Kim Basinger) iz *Devet tednov in pol* (1986) in Tess McGill (Melanie Griffith) iz *Working Girl*, ki sta si precej različni. Elizabeth McGraw je pravkar ločena in tiha, če že ne rahlo sramežljiva ženska, zaposlena v umetnostni galeriji. Ko spozna Johna, ji ta s svojim ukazovalnim pristopom do spolnosti postavi svet na glavo. Elizabeth se mu preda in mu celo dovoli, da se gre z njo spolne igrice.

Manipulativno jo prepriča v vse, kar hoče, in jo počasi potiska v spiralni čustveni zlom, dokler tik pred svojim prepadam ne odkoraka. Tess McGill pa je inteligentna tajnica, ki je skozi večerno šolanje diplomirala, vendar zaradi neprestičnega šolanja ne uspe napredovati po službeni lestvici. V iskanju svojega življenja se zaupa šefici, ki jo želi izkoristiti, se zaljubi v enega od nadrejenih in na koncu skozi veliko težav in ovir vendarle uspe izplavati iz tipkarskega bazena. Ženske so bile v tistem času bodisi žene ali/in matere bodisi seksualni plen in/ali vase zaverovane in karierno osredotočene.

Od devetdesetih let dalje pa so ženske lahko postale vse, kar so si želele. Devetdeseta so prinesla ženske znanstvenice (*Relikvija* (1997) in *Twister* (1996)), detektivke (*Charlijevi angelčki* (2000)), akcijske junakinje (*Lara Croft: Tomb Raider* (2001)), vojakinje (*G.I. Jane* (1997)) in maščevalke (*Ubila bom Billa vol. 1 & 2* (2003 in 2004) in *Dovolj mi je* (2002)) in s tem opravičile vse druge vloge v ženskih filmih in melodramah (*Titanik* (1997), *Prvi poljub* (1999) in *Nimaš pojma* (1995)) in hkrati tudi vzpostavile ravnovesje med vlogami (Ferris in Young 2007, 204–221).

1.4 Tipični ženski liki

Po mnenju Haskellove značilni ženski liki v filmih predstavljajo: ljubezenske boginje, matere, mučenice, stare device, punce, device, zapeljivke, čistunke, avanturistke, hudičevke in seks mačke (Haskell 1987, 8). Jennie Rose poudarja nekaj drugih arhetipov: steber kreposti, boginja gospodinjstva, trmoglava dama ali gangsterka, femme fatale, osvobojena ženska, ženska v nevarnosti in bojevita mati samohranilka (Rose, 2003). Medtem ko MacDonaldova poudarja, da so bile ženske dolgo časa vajene igrati vloge, kot so mati, delavka, prijateljica, gospodinja ali hči, priznava, da imajo danes širši spekter vlog (MacDonald 1995, 5).

V tem kontekstu sem sama pod drobnogled vzela tiste, ki so po mojem mnenju najbolj poznane in najbolj pogoste: ***mati/žena/gospodinja, devica vs. kurba, femme fatale, moderna ženska/karieristka.***

1.4.1 Mati/žena/gospodinja

Ker občinstvo sprva ni želelo ženske, ki je pametna in ambiciozna, jim je Hollywood tudi ni dal, če niso njeni karierni cilji in ambicije prišli za njenimi ljubezenskimi željami. Ženska ima naravni talent za skrb za druge in medijski svet je to mitologijo le še podpihoval (MacDonald 1995, 133). Seveda so se matere, žene in gospodinje razlikovale vse od J. C. Wiatt v *Baby Boom* (1987)⁶, prek Helen Faraday v *Blonde Venus* (1932)⁷ in gospe Gump v *Forestu Gumpu* (1994)⁸ do Joan Crawford v *Mommie Dearest* (1981)⁹. Medtem ko so v začetni fazi ženske igrale le predane in ljubeče matere, pa so se v letih ti liki razvili, spremenili in izkrivili.

V *Roka, ki ziblje zibko* (1992) se v ljubečo, nič hudega slutečo družino Bartel prikrađe varuška Peyton, ki se zdi poslana iz nebes. V resnici pa jih je pazljivo izbrala; njen mož, ginekolog, je bil obtožen zlorabe pacientk, med katerimi je bila tudi gospa Bartel. Peytonin mož je naredil samomor, ona pa je izgubila otroka. Zato si za maščevanje izbere prav to družino, s hčerko in najmlajšim dojenčkom vred. Čeprav moški veljajo za močnejši spol, se bitka za preživetje odkrito bije med dvema ženskama, saj vsiljivka zapeljuje tudi moža in ponoči skrivaj doji novorojenčka svoje delodajalke. Pošastne matere so, morda ravno zaradi svoje 'naravne skrbi za druge', med najbolj grozljivimi bitji.

Med neudomačene gospodinje pa nedvomno sodi *Norma Rae* (1979), delavka v tekstilni industriji, ki svojo sposobnost za vodenje uporabi tako, da pomaga vzpostaviti

⁶ Diane Keaton nastopa v vlogi karieristke, ki 'podeduje' hčer, se preseli v Vermont in tudi tam odkrije svojo poslovno žilico ter začne prodajati prestižno hrano za dojenčke. Iz predatorske karieristke in dame se prelevi v predano mamo in poslovno žensko.

⁷ Marlene Dietrich igra predano mater in ženo, ki se vrne k zabavanju moških v nočnih klubih, da bi zbrala dovolj denarja za moževo zdravlilo in se celo preda prostituciji. Režiser, Joseph von Sternberg, je le stežka dal vlogo seks bombi, kot je bila Dietrichova, saj je menil, da ne bo dovolj prepričljiva kot predana mati (Kaplan 1983, 53).

⁸ Sally Field v vlogi gospe Gump, ki svojega rahlo zaostalega sina nauči, da je življenje kot škatla bonbonov; nikdar ne veš, kaj boš našel, je bila pogosto izglasovana za eno izmed najboljših filmskih mam vseh časov (Best and Worst Movie Moms 2008; Brenner in drugi 2008; Alt 2009).

⁹ Faye Dunaway v vlogi legendarne Joan Crawford po knjigi Christine Crawford, Joanine posvojenke. Crawfordova naj bi bila nasilna, uporabljala svoje otroke za dobro medijsko podobo in imela izbruhe, ki so še danes legendarni in kažejo filmsko divo v popolnoma novi luči.

sindikata za boj za delavske pravice. Medtem ko se postavlja za svoje pravice in pravice sodelavcev, se zbliža z organizatorjem Reubenom, kar sproži velik konflikt v njenem domu, saj ima Norma Rae preveč dela s sindikatom, da bi se imela čas ukvarjati z domačimi zadevami. Vseeno pa se na koncu, ko se prah poleže in Norma Rae in njen sindikat dosežeta, kar sta želela, vrne v svojo družino in dom in s tem pokaže, da je bilo zanimanje za Reubena le začasno in da je njeno pravo mesto očitno ob domačem ognjišču.

1.4.2 Devica vs. kurba

Ženske so se v filmih sprehajale od ene skrajnosti do druge in tako le redko ostale na sredini. Tiste, ki so spadale med 'device', navadno niso prilezle daleč in njihovo nedolžnost je le redko kdaj kaj omadeževalo. Marilyn Monroe, ki je ena izmed najbolj ikoničnih igralk starega Hollywooda, je velikim sposobnostim in komičnemu talentu navkljub redno dobivala vloge neumne svetlolaske, s čimer so se možnosti širitve njene kariere hitro manjšale. Kot Sugar Kane¹⁰ je v *Nekateri so za vroče* (1959) delala čisto pravico svojemu imenu; bila je sladka, neškodljiva in naivna. Julie Christie je s svojo lepoto, požrtvovalnostjo in nedolžnostjo vdahnila življenje nesmrtni Lari v *Doktorju Živagu* (1965), ki je sicer ni bil vreden, a ga je kljub temu čakala leta in leta. Po drugi strani je Bette Davis v filmu *June Bride* (1948) odigrala urednico, ki je na začetku popolnoma neomajna in trdno odločena, da zasebno ne bo prestopilo meje poslovnega, vendar se na koncu vendarle vda in svojo neodvisnost preda pred oltarjem (Haskell 1987, 3). A vendar si Bette Davis ne bomo zapomnili po romantičnih vzdihih in prhutanju trepalnic. Bila je pripravljena igrati tudi najbolj nesimpatične like, kot v filmih *What Ever Happened to Baby Jane* (1962), v katerem igra ostarelo otroško zvezdo, ki svojo starejšo, nepokretno sestro pusti na žgočem soncu, da se skoraj dobesedno scvre. Prav tako si Katharine Hepburn, ki v *Alice Adams* (1935) igra sivo miško ubožne družine, ki si na vsak način želi priplezati više na družbeni lestvici, ne bomo zapomnili

¹⁰ Sugarcane (angl.) je v prostem prevodu sladkorni trs.

po frfračem obnašanju in romantičnih pogledih. Hepburnova bo za vedno neustrašna afriška kraljica¹¹ ali dolgojezična Ethel *Na zlatem ribniku* (1981).

Medtem pa obstajajo ženske, ki se svojega 'temačnega' slovesa prav tako ne morejo znebiti. Med drugim je med novejšimi to nedvomno Sharon Stone, ki je s Catherine Tramell v filmu *Prvinski nagon* (1992) postavila novo femme fatale; "oblači se kot Grace Kelly (brez spodnjih hlač) in ubija kot Norman Bates (brez matere)" (Campbell in Rebello, 2007). Sharon Stone je po tem filmu nastopila v *Vročici* (1993), *Specialistu* (1994) in *Hitri in mrtvi* (1995), in čeprav ni želela biti postavljena v enake vloge (IMDb 2009e), vedno znova igrala zapeljivko takšne ali drugačne vrste. MacDonaldova primerja *Vročico z Devet tednov in pol* (1986), saj v obeh filmih ženska nima nadzora in je tista, ki je vodena in uboga, se pusti voditi moškemu in se do konca vdaja njegovim perverzним fantazijam, dokler (še) na koncu) popolnoma ne ponori in disfunkcionalni zvezi naredi rezek konec (MacDonald 1995,180–181).

Alex Forrest je bila v *Usodni privlačnosti* (1987) ne le nesposobna slišati besedico 'NE', pač pa je natresla strah v kosti vsem moškim, ki so kdajkoli razmišljali o aferi za eno samo noč. Čeprav je prvotni konec predvideval samomor Forrestove in podtaknjene dokaze, s pomočjo katerih bi bil njen soprešušnik, Dan Gallagher, obtožen za njen umor, testno občinstvo ni preneslo konca, v katerem psihotična ženska ne bi bila kaznovana, in po dvorani so se celo zaslišali vzkliki: "Ubij prasico!" (MacDonald 1995, 128; IMDb 2009c) Moški je bil le zapeljan in vsaj polovično manj kriv, zato občinstvo ni želelo videti junaka v zaporu.

Le redke ženske so uspele v enem liku utelesiti tako dobro žensko (devico) kot kurbo in ostati kredibilne. Med temi je bila Diane Keaton, ki je kot Terry Dunn v *Looking for Mr. Goodbar* (1977) čez dan predano poučevala gluhoneme otroke, ponoči pa v barih iskala moške z raznolikimi perverzными fantazijami in tako preizkušala svoje meje ter iskala novo vznemirjenje v dolgočasnem življenju. Ko se je odločila, da bo svoje življenje spremenila in še zadnjič skočila med rjuhe s tujcem, je ta homoseksualec. Ker njegova želja po seksu uplahne, ko ne dobi erekcije, se mu ona začne posmehovati, on pa jo

¹¹ *African Queen* (1951).

brutalno posili in ubije. Terry Dunn tako konča podobno kot femmes fatales v filmih štiridesetih in petdesetih let.

1.4.3 Femme fatale

Prva femme fatale je bila Theda Bara in *A Fool There Was* (1915). Lik fatalne ženske je izhajal iz antijunaških vamp žensk iz zgodnjih filmov. Bara je imela velike prsi in bila predstavljena kot zlobna zapeljivka. Ženske v filmih noir so imele le dve vlogi; ali so bile ljubeče, zanesljive, skrbne ter zaupanja vredne ali femme fatale. Fatalna je bila skrivnostna, dvoična, prevratniška, izdajalska, božanska, neljubeča, predatorska, nezanesljiva, neodgovorna, manipulativna in obupana (Filmsite.org 2009b). Pomanjkanje komunikacije med njo in glavnim moškim likom pa po MacDonaldovi začetka začetek njegovega padca (MacDonald 1995, 118). Film noir je bil tudi tista zvrst, v kateri je femme fatale najbolj blestela, se razvijala in dosegla, da so jo v tovrstnih filmih ljudje dobesedno pričakovali. Žanr, ki je bil po besedah Chowdhuryjeve neposreden rezultat druge svetovne vojne, je ženske (predvsem v ZDA) oddaljil od štedilnika in jih izluščil iz domačega ognjišča ter iz gospodinj in mater naredil novo delovno silo, ki je bila v številnih primerih potrebna zapolnitev vrzeli, ki so jo v vojni padli moški pustili za seboj (Chowdury 2008).

Mary Astor je v filmu *Malteški sokol* (1941) igrala Ruth Wonderly ali Miss Leblanc oziroma Brigid O'Shaughnessy in lagala v nedogled. Uspela je osvojiti zasebnega preiskovalca Sama Spada, ki je, čeprav je vedel, da ni nedolžnica, kakršno se dela, padel v njeno zapeljivo past. Kot večina fatalk tistega časa, je tudi Brigid končala za zapahi. Ava Gardner je v filmu *The Killers* (1946) kot ena izmed najbolj znanih fatalk, Kitty Collins, uspešno zapeljala, pretentala in manipulirala Ole 'Sweda' Andersena (Burt Lancaster). Celó ob njegovih zadnjih vzdihljajih ga je prosila, naj laže zanjo, a je molčal in jo s tem obsodil.

Lik femme fatale je v šestdesetih letih zamrl in se ponovno pojavil v osemdesetih in devetdesetih v nekoliko predelani različici. Spolno skrivnostnost nadomesti enigma moralnega izdajstva in fatalke osemdesetih in devetdesetih let odkrito kažejo svojo

spolno slo in jo uporabljajo tudi kot orožje (MacDonald 1995, 122). Ena izmed najbolj znanih fatalk nove dobe je nedvomno Catherine Tramell (Sharon Stone) v filmu *Prvinski nagon* (1992), za katero Chowdhuryjeva pravi, da je prišla v drugem obdobju menjave vlog spolov. Ženske so v tem času postajale bolj močne, neodvisne, dobivale so boljše službe in višje plače. Celó v primerjavi z moškimi (Chowdury 2008). V istem obdobju je postal priljubljen žanr, imenovan erotični triler¹², kamor spada tudi *Prvinski nagon*, v katerem je moralnost nepomembna, nobeden izmed likov pa ni dober zgled. Jezik je poln kletvic, seks in nasilje pa sta natresena po vsem filmu, da bi se alarm v časih Produkcijskega koda najverjetneje popolnoma obrabil. Dejstvo, ki film uvršča med postmoderne filme, pa je tudi zaključek z odprtim koncem, o katerem ima vsakdo svoje mnenje¹³.

Med fatalne ženske se je še pred Catherine Tramell uvrstila Catharine Petersen, *Črna vdova*¹⁴ (1987), ki pa je ne lovi moški, pač pa še ena ženska, Alex Barnes (Debra Winger), kar premakne ravnovesje moči, ki je bilo tako očitno v filmih z liki femme fatale v štiridesetih. Catharine se na koncu ujame v lastno mrežo. Matty Walker (Kathleen Turner) v *Telesni vročici* (1981) pa si želi ubiti le enega svojega moža, da bi podedovala vse njegovo bogastvo. V načrt vplete odvetnika Neda Racina (William Hurt), ki se (podobno kot Walter Neff v *Double Indemnity*) zaplete v njeno mrežo, potegne kratko in pristane v ječi, misleč, da je Matty umrla v eksploziji. A vendar je ona odnesla celo kožo in ves denar, medtem ko on plačuje njene grehe v zaporu. Zdi se, da so moderne fatalke veliko bolj aktivne v svoji zapeljivi zlobi kot klasične fatalke in ne le načrtujejo in hujskajo, pač pa se tudi udeležujejo.

¹² Erotični triler je filmski in literarni žanr, ki vsebuje erotiko in triler in je, posebej v Severni Ameriki, pridobil na priljubljenosti od osemdesetih let dalje (Wikipedia 2009a).

¹³ Catherine Tramell se na koncu filma načeloma izkaže za krivo, kar zaključí mrežo, ki jo je spletla okrog detektiva Nicka Currana (Michael Douglas), saj je ta, prepričan, da je kriva njegova nekdanja intimna partnerica, le-to ubil in tako zelo očitno padel na šarm manipulativne femme fatale.

¹⁴ Črno vdovo je v tem filmu upodobila Theresa Russell, ki s štirimi različnimi obrazi ubije štiri može. S svojo zunanostjo se igra kot prava profesionalka, saj s pričesko in oblačili doseže štiri popolne preobrazbe in ustvari štiri alter ege.

1.4.4 Moderna ženska/karieristka

Dejstvo je, da so ženske potrebovale dolgo časa, da so prišle do točke, ko lahko v filmih prikazujejo kaj drugega kot le negativno ali pozitivno kuliso. John Powers meni, da v filmih modernega Hollywooda moderne ženske, uspešne karieristke, v filmu hitro pridobijo pridevnike 'ukazovalna', 'zategnjena' in 'brez zasebnega življenja' in navadno tudi potrebujejo moškega, da jih odreši njihovega dolgočasnega življenja (Powers 2009). Davnega leta 1961 je Doris Day¹⁵ v filmu *Lover Come Back* prikazala uspešno poslovno žensko, ki je enakovredna svojemu moškemu liku, ki ga v filmu igra Rock Hudson. Še pred njo pa je v *His Girl Friday* (1940) Rosalind Russell igrala novinarko, ki je bistra, ima smisel za humor, hitre in zabavne odgovore na vsa zbadanja in je daleč pred vsemi karieristkami v filmih današnjega časa dokazovala, da zna ženska še kaj drugega kot pospravljati, kuhati, jokati in zapeljevati.

Katharine Hepburn je bila ena izmed redkih žensk, ki je imela 'pravico' žrtvovati ljubezen za kariero. Morda zato, ker nikdar ni bila tipična, mehka in sladka ženska in ker niti v Hollywoodu ni bila priljubljena¹⁶ ali ker se je poživžgala na družbene norme, ni hotela kaskaderk za nevarne prizore, njeno nošenje hlač pa je postalo simbol neodvisnosti za ženske (Waldman, 2005). V *Woman Of The Year* je uprizorila politično kolumnistko, ki ima težave ob domačem ognjišču, medtem ko njena kariera blesti; njen mož se veliko bolj ukvarja z njunim posvojenim sinom in mu veliko bolj uspeva kombiniranje službe in domačih obveznosti kot ambiciozni reporterki (Haskell 1987, 181).

Številne karieristke in ženske z močno voljo ter samosvojim značajem je brezhibno odigrala Meryl Streep. *Kramer proti Kramerju* (1979) govori o moškem (Dustin Hoffman) in ženski (Meryl Streep), ki sta oba predana karieri; s to razliko, da ko se ona odloči, da ga zapusti, med prtljago, ki jo vzame s seboj, ne šteje njunega otroka. Ženska, ki zapusti moža IN otroka, je bila pred tridesetimi leti (in v mnogih pogledih tudi danes)

¹⁵ Dve leti poprej je v še eni romantični komediji, *Pillow Talk*, Dayeva zaigrala s Hudsonom; tokrat kot notranja oblikovalka.

¹⁶ Znana je bila celo kot 'box office poison' (strup za kinematografske blagajne, op. p.), kar se je začelo z *A Woman Rebels* (1936), v katerem je bila preveč feministična za takratne čase (Haskell 1987, 181).

nekaj nedopustnega. A vendar je žrtvovala družinsko življenje za to, da najde sebe in dela na karieri.

Hudičevka v Pradi (2006) pa govori o Mirandi Priestly (Meryl Streep), ki je ne le hudičevka za vse zaposlene, pač pa tudi doma. Njen mož je sit njene nenehne odsotnosti, medtem ko svojim dvema hčerkama nudi vse in več, kar lahko njen vpliv in zveze uredijo. Čeprav je spoštovana kot urednica ene najprestižnejših ženskih revij in ima številne vplivne prijatelje v visoki družbi ter je njeno mnenje edino, ki v modi kaj šteje, je njeno zasebno življenje na psu. Film zaključí na pragu nove ločitve, a še vedno zaverovana vase in osovražena ledena gora.¹⁷

¹⁷ Zgodba naj bi bila resnična, lik pa osnovan na Anni Wintour, urednici revije Vogue, vendar sta tako Anna kot avtorica knjižne predloge to zanikali (Carr 2003; Random House 2004).

2 FILM

2.1 Razvoj

Najstarejši predhodnik filma je 'gledališče senc', prvi dokumentirani film pa *Konj v galopu*¹⁸ (1878), ki ga je ustvaril Eadweard Muybridge (Wright 2007). S filmom je želel dokazati, da so v nekem trenutku vsa štiri kopita konja med galopom v zraku, kar mu je tudi uspelo. Posnet je bil s pomočjo več kamer, katerih fotografije je sestavil v premično sliko (ibid.). Prvi film, ki je bil kdajkoli posnet za zabavo, pa je bil *Monkeyshines No. 1* (1899 ali 1890), ki ni bil nikdar predvajan za javnost, vendar velja za prvi film, produciran v ZDA (IMDb 2009d). Bil je tudi prvi film, posnet na celuloidni trak, ki ga je izumil George Eastman, izumitelj podjetja Kodak. Film sta posnela W. K. L. Dickson in William Heise, ki sta oba delala za Thomasa Edisona (ibid.).

A kljub vsemu za izumitelja filma veljata brata Auguste in Louis Lumière, ki nosita zasluge za prvo javno predvajanje kratkih filmov, ki se je zgodilo 28. decembra 1895, po tem ko sta zasebno filmčke predvajala 22. marca istega leta. Deset kratkih filmov¹⁹ je zacementiralo začetek filma in kina, kot ju poznamo danes (Bryan in Evans 1996, 340–341).

Georges Méliès je bil čarodej, lastnik gledališča iluzij, ki se je odločil, da namesto s predstavami ljudi začne zabavati s filmom, saj mu je zaradi razmaha filmskih predstav začelo usihati občinstvo. Bil je zelo inovativen in je izumil celo serijo postopkov, zato je pravzaprav 'oče posebnih efektov'. Leta 1902 je posnel tudi prvi znanstvenofantastični film, imenovan *Potovanje na luno*²⁰ (Ezra 2000, 120).

Sprva so predvajali neme filme, spremljavo pa so izvajali glasbeniki; bogate dvorane so imele cele orkestre. Leta 1900 so v Parizu sinhrono predvajali še zvok, vendar so to prakso zaradi slabe sinhronizacije opustili. Prvi zvočni film je bil *The Jazz Singer*

¹⁸ The Horse In Motion.

¹⁹ Vsak izmed filmov je bil dolg približno 46 sekund.

²⁰ Le Voyage dans la Lune.

(1927)²¹, ki je 6. oktobra 1927 zaznamoval filmsko zgodovino s prvimi besedami, izrečenimi v filmu. Prve besede, izrečene v filmu so bile: "Počakaj malo, počakaj malo! Saj še nisi nič slišal!"²² (Green in Schmidt, 1990) Besede, ki so bile nedvomno preroške.

Ko je v tridesetih letih v film vstopil zvok, je pantomimični slog igranja zamenjal bolj realističen. Prvi film s stereofonskim zvokom pa je bila pravzaprav Disneyjeva risanka *Fantasia* (1940), ki je za izredni napredek v tehnologiji podjetju prinesla tudi častnega oskarja (Disney Archives 2000). Čeprav ni bil prvi film, ki je snemal zvok z multikanalnim snemalnim procesom, je prvi predstavil stereofonski zvok javnosti (Huber in Runstein 2009, 546).

Z razvijanjem barv je bilo več dela; največ zaslug za to ima podjetje Technicolor, ki je postopek razvilo s pomočjo dvojne kamere in beleženja na dva trakova. Disney je leta 1932 prvič uporabil tribarvno kamero (Slide 2000, 108–109). Še danes pa je eden prvih pomembnejših filmov *Čarovnik iz Oza* (1939), ki je bil posnet v črno-beli tehniki in 'preklopil' v barvno različico, da bi ponazoril dogajanje na drugi strani mavrice.

2.2 Zgodba in žanr

Film skuša povedati neko zgodbo, zato obstaja zgodba, kot jo želijo povedati ustvarjalci, in zgodba, kot jo vidijo gledalci; če sta njihovi dve viziji enaki, je to velik uspeh. Tsvetan Todorov orpedeljuje tri prisotne elemente v zgodbi (Todorov v Turner 1999, 87):

1. stabilni ekvilibrij²³
2. motnja
3. protiakcija (vzpostavitev ekvilibrija)

²¹ 'Talkie'

²² "Wait a minute, wait a minute. You ain't heard nothin' yet!"

²³ Ravnoesje.

Za grozljivke, denimo, je značilno, da se že na začetku nekaj zgodi in je motnja zelo hitro prisotna, zato je stabilni ekvilibrij zelo kratek. Medtem ko so začetni ekvilibriji v melodramah zelo nestabilni, je za romantične filme značilna odsotnost partnerja. Ponovne vzpostavitve ekvilibrija so lahko različne. Hollywood ima večinoma raje srečen konec, obstajajo tudi tragični in ironični zaključki. Slednji so pravzaprav srečen konec s kančkom ironije ali dodatno informacijo, ki zgodbo zavije v popolnoma drugo smer. Značilni film za ta primer je *Pokora* (2007), v katerem se ljubimca vsem težavam navkljub združita, le nekaj trenutkov za tem pa izvemo, da gre za zgodbo znotraj zgodbe in da si je osrednji lik, prežet s krivdo, ker je par razdružil, ta konec izmislil za svojo knjigo in sta v resnici ljubimca umrla med drugo svetovno vojno, vsak na svojem koncu. Značilne konce imajo tudi vesterni, ki se pogosto končajo tako, kot so se začeli.

Vladimir Propp je s strukturno analizo ruskih ljudskih pravljic ugotovil, da so ne glede na to, koliko so se razlikovale v površinskih podrobnostih, nosile skupne lastnosti. Najbolj osnovne so bili različni liki in dejanja znotraj pripovedi. Obseg likov je tako razdelil na osem likov, ki pa niso nujno ločeni, saj lahko včasih en lik vsebuje številne vloge (Propp v Turner 1999, 79).

1. podlež,
2. darovalec,
3. pomočnik,
4. princesa (ali nekdo, ki ga iščejo) in njen oče,
5. odpravnik,
6. junak ali žrtev,
7. lažni junak.

V zgodbi je po Proppu postavljena tudi prepoved, ki pa jo junak prekrši. Podobno je v filmu, saj se s tem razvije konflikt ali motnja, ki jo je treba razrešiti.

Poznani so številni žanri, čeprav Todorov meni, da poznamo le enega. Schatz, ki je bil prepričan, da je Hollywood boljši v zastavljanju vprašanj kot odgovarjanju nanje, poudarja družbeno pomembnost ustvarjanja filmov. S pomočjo strukturalizma in sociologije razdeli žanre na dva večja 'metažanra' (Schatz v Pearson in Simpson 2001, 196).

ŽANR REDA

ŽANR INTEGRACIJE

posameznik, moško dominanten	junak	skupnost, žensko dominanten
ideološko ozkoraven (nestabilen)	prostor	stabilen, ideološko civiliziran
eksternaliziran (boj)	skupnost	internaliziran (čustven)
eliminacija	konflikt	objem
heroj prevzame probleme – rešitelj	razrešitev	družina, integracija v skupnost
mačo kod	tematika	materinsko-družinski
izolirano samozaupanje	kod obnašanja	sodelovanje skupnosti
akcija, kriminalka, pustolovski film, vestern	integracija	melodrame, komedije, muzikali

Seveda obstajajo filmi, ki ne padejo v shemo.

Neale loči med akcijo-avanturo, biografskimi filmi, komedijami, sodobnimi kriminalnimi filmi (ki jih razdeli na detektivski film, gangsterski film in suspenz triler), epskimi filmi in spektakli, grozljivkami in znanstveno fantastiko, muzikali, filmi o družbenih težavah, najstniškimi filmi, vojnimi filmi in vesterni (Neale 2000, pogl. 3).

3 DAVID FINCHER

David Fincher je režiser sedmih analiziranih filmov (*Osmi potnik 3*, *Igra*, *Klub golih pesti*, *Soba za paniko*, *Zodiak* in *Nenavaden primer Benjamina Buttona*)²⁴, ki si je v filmskem svetu pridobil velik ugled. Hvalijo ga tako kritiki kot oboževalci, mnogi pa ga uvrščajo med najboljše režiserje vseh časov in ga postavljajo ob bok Alfredu Hitchcocku, Stevenu Spielbergu, Timu Burtonu, Stanleyju Kubricku in Ridleyu Scottu (Empire v Nedog 2003, 3). Meden pravi, da je "fenomen Fincherjevega avtorstva ta, da možakar že od prvenca dalje obratuje kot dobro naoljeni in utečeni del filmskega stroja" in hkrati poudarja, da njegovo prepoznavnost tvori "psihotična izpiljenost pri obdelavi pogleda ter pestrost, ki jo uspe najti znotraj v osnovi strogo prevladujočega tona filma" (Meden 2000).

3.1 Žanri

Znan po temačnih, nihilističnih in klavstrofobičnih tematikah, Fincher ni tiste vrste režiser, ki bi se odločil za romanco ali melodramo. Kot pove v komentarju na DVD-ju svojega najnovejšega filma, ne mara melodramatičnih situacij. "Sovražim sentimentalnost. Sovražim, kadar so ljudje v filmih srečni." Izoblikoval je svojevrsten slog, zato ga pogosto imenujejo 'stilst', česar sam ne mara. "Ideja, da imam svoj stil, mi ni všeč, zdi se mi strašljiva. Res je čudno – kaj sestavlja tvoj slog? Stvari, ki jih zajebeš, ga sestavljajo prav toliko kot stvari, ki jih narediš dobro, torej so polovica tvojega sloga napake, ki jih konsistentno zagrešiš." (Swallow 2003, 31)

Kritiki se pri opisovanju in kategoriziranju njegovih filmov temu izogibajo, vendar navadno film označijo z vsaj tremi žanri, ki včasih nimajo ničesar skupnega. *Osmi potnik 3* je seveda tretji del znanstvenofantastične serije, vendar Čakalič meni, da se tretji del (po suspenzu v prvem in akciji v drugem) bolj približuje psihološkemu delu, saj je Fincher po njegovem sago razumel kot eksistenčno dramo o posamezniku (Čakalič 2000). *7edem* je danes že kulturni triler devetdesetih let; Max Modic je med sto najboljših

²⁴ *Alien*³, *Se7en*, *The Game*, *Fight Club*, *Panic Room*, *Zodiak* in *The Curious Case Of Benjamin Button*.

filmov vseh časov po svojem izboru med trideset najboljših uvrstil tako *7edem* kot *Klub golih pesti* (Modic 2005). "Že dolgo se ni noben režiser tako spektakularno dvignil z dna. *7edem* ni le film, ki vam vzame sapo, to je film, ob katerem vam zastane srce. Suspenz ... je tako intenziven, da bi skoraj že potrebovali sedative. In k tej konstantni napetosti, ki kulminira v briljantnem, nepozabnem in šokantnem koncu, je pripomogla predvsem Fincherjeva režija, ki nam niti za trenutek ne pusti dihati." (Čakalič 2000) Ustvarjalci²⁵ ga opišejo kot "zlovešč misteriozni triler". Čakalič govori celo o suspenzu, ki preseže samega Hitchcocka. *Igra* je manj hvaljena, vendar Čakalič meni, da je še vedno mojstrsko zrežirana. "Tak triler, da vam bo odneslo nogavice!" piše na ovitku za DVD. Za *Klub golih pesti* je Štefančič napisal, da Fincher razume urbano paranojo in mazohizem (Štefančič 2002). Drama, triler in še kaj, vendar Fincher sam pravi, da ga je vedno videl kot komedijo. "Mislim, da je smešen. Kaj pa vem, morda drugače razumem 'smešnost'." (Swallow 2003, 126) Celoviti ovitek na DVD-ju film opiše kot "osupljivo izviren, temačno komičen film". *Sobo za paniko* Štefančič opiše kot "eleganten, napet, fluiden, virtuozno minimalističen, hiper stiliziran triler" (Štefančič 2002), medtem ko se ustvarjalci oddaljijo od kategoriziranja in film opišejo le kot "osupljiv film, ki vas bo pustil brez sape in zgrožene".²⁶ *Zodiak* je po Štefančiču "mojstrovina filmske retorike", v kateri se ne zgodi nič, a vendar ogromno (Štefančič 2007), ovitek pa spet govori o filmu, ki je sijajno izveden in kritično priznan triler. *Nenavaden primer Benjamina Buttona* je tisti, ki še najbolj 'štrli' iz povprečja; epska drama, narejena po kratki noveli: "velikansko potovanje, ki je tako nenavadno kot je epsko".²⁷

Zdi se, da je Fincherjeve filme težko kategorizirati in morda ni zaman oznaka 'Fincherjev film', ki je postala priljubljena pri kritikih. Morda je tega 'kriva' tudi njegova natančnost, saj je Jodie Foster v komentarju povedala, da je izmed vseh režiserjev, s katerimi je delala, Fincher tisti, ki ima do zadnje podrobnosti izpopolnjeno vizijo o končanem filmu, še preden se začne. Režiser, znan po svoji preciznosti, je v filmu *Full Frontal* (2002)

²⁵ DVD-ovitek.

²⁶ DVD-ovitek.

²⁷ DVD-ovitek.

sprejel šalo na svoj račun in igral samega sebe kot režiserja, ki že devetinštiridesetič ponavlja en in isti prizor.

3.2 Biografija

David Fincher se je rodil leta 1962 v Denverju v Koloradu in otroštvo preživel v Kaliforniji, v San Franciscu, kjer je le nekaj hiš naprej živel George Lucas. Usoda je hotela, da je pozneje Fincher sodeloval kot del ekipe posebnih učinkov pri filmu Georgea Lucasa, *Vojna Zvezd: Epizoda 6 – Jedijsva vrnitev* (1983). Da bo postal režiser, se je odločil pri sedmih letih, ko je videl film *Butch Cassidy in Sundance Kid* (1969), in že naslednje leto začel snemati filme na svojo osemmilimetrsko kamero. Raje kot na filmsko šolo je pri osemnajstih letih stopil v industrijo in leta 1980 začel delati pri Korty Films in pozneje še pri Industrial Light And Magic med leti 1981 in 1983, ko je bil prvič zapisan med zaslužnimi za film; za omenjeno Vojno zvezd (SuperiorPics 2009).

Ko je zapustil industrijo luči, ga je najel N. Lee Lacy in mu dal priložnost, da režira reklame in videospote. Njegov prvi televizijski oglas je debitiral leta 1985 in popolnoma pretresel javnost. Za Ameriško društvu za boj proti raku (American Cancer Society) je namreč posnel fetus, ki kadi cigareto (IMDb 2009b). Takoj, še isto leto, je dobil priložnost, da posname dokumentarni film *The Beat Of The Live Drum* z Rickom Springfieldom. Sledile so številne reklame za Converse, Nike, Pepsi, Sony, Revlon in Levi's. Že leta 1986 je s tremi kolegi režiserji ustanovil svojo produkcijsko hišo Propaganda Films (ibid.).

Preostala leta v osemdesetih je preživel kot režiser videospotov za številne zvezdnike, med njimi Paulo Abdul (Straight Up), Aerosmith (Janie's Got A Gun), Madonno (Express Yourself, Vogue), Michaela Jacksona (Who Is It), Sting (Englishman In New York), Georga Michaela (Freedom '90) in za videospot Rolling Stonesov, Love Is Strong, prejel celo nagrado grammy (Yahoo! Movies 2009).

Njegov prvi celovečerec je bil tretji del *Osmega potnika* ali *Alien*³ (1992), ki so ga raztrgali kritiki in sovražili gledalci. Fincher si je namreč upal storiti 'smrtni greh', da je v

filmu ubil neuničljivo poročnico Ripleyjevo. Ker je to pomenilo konec franšize, ki jo je Osmi potnik predstavljal za produkcijsko hišo in oboževalce filmske serije, je kazalo, da obstaja možnost, da ta film ostane njegov prvi in zadnji režijski poskus na velikem platnu. Ripleyjevo so pozneje pripeljali nazaj v četrtem delu s pomočjo kloniranja (Swallow 2003, pogl. 1). Fincher sam je bil s filmom tako nezadovoljen, da je izjavil, da se režiranju odpoveduje za vedno (Čakalič 2000).

Potem pa se je na začetku devetdesetih let pojavila priložnost, da režira triler z naslovom *7edem* (1995). Film se je izkazal za tistega, ki je Fincherja izstrelil med zvezde. Zgodba govori o mladem kriminalistu, ki pride v novo službo in takoj začne loviti serijskega morilca skupaj s partnerjem, ki je tik pred upokojitvijo. Morilec mori po načrtu sedmih smrtnih grehov, film pa je bil dobro sprejet med kritiki in gledalci ter Fincherja postavil med najbolj intenzivne in enigmatične režiserje svojega časa.

Sledil je film *Igra* (1997), ki je sprožil mešane občutke; nekaterim je bil všeč, spet drugim ne. Gre za zgodbo o milijonarju, ki ima vse, pa mu brat podari 'igro', ki mu bo spremenila življenje. Presenetljiv konec je nekatere pustil hladne, drugim pa priljubil film. V *Igro* je bil Fincher vpleten že pred *7edem*, in ker je bil njegov prvenec veliki izziv, ki ga ni osvojil tako, kot so si njegovi filmski šefi to zamislili, in ker je bil *7edem* več kot nepričakovan uspeh, je ves svet z odprtimi očmi in ušesi čakal na njegovo novo stvaritev (Swallow 2003, 87).

A če so njegovi filmi pomenili vzpone in padce med 'super' in 'brez zveze', je po *Igri* spet prišel velik uspeh v obliki zdaj že kultnega *Kluba golih pesti* (1999), v katerem se zdolgočaseni moški v neki kleti pretepajo do krvi. Po tem, ko je občinstvo od Fincherja po *7edem* in *Klubu golih pesti* skorajda pričakovalo veliko krvi, nasilja in grafičnih prikazov ran, je režiser segel po filmu *Soba za paniko* (2002), ki se dogaja v eni sami hiši, v katero vdrejo trije nepridipravi, ki se želijo dokopati do bogastva. Še en film, ki ljudi ni navdušil, saj se čeprav se igra mačke in miši odvija le znotraj velike hiše, ne zgodi prav veliko; ni presenetljivega konca in ni neverjetnih odkritij o likih.

Zadnja dva iz njegovega opusa, *Zodiak* (2007) in *Nenavaden primer Benjamina Buttona* (2008), je ustvaril po dolgem premoru za *Sobo za paniko*. Vmes se je med drugim

govorilo, da bo režiral *Misija: nemogoče 3*, *Spidermana* in *Ujemi me, če me moreš*. Fincher se je raje odločil za zgodbo o serijskem morilcu (*Zodiak*), ki je v sedemdesetih letih teroriziral njegovo domače mesto, San Francisco. Veliko bolj kot z odgovorom na vprašanje 'kdo je pravi morilec' se Fincher v filmu ukvarja s človekom, kateremu se je, med obsedenim iskanjem zločinca, sesulo zasebno življenje. V *Nenavadnem primeru Benjamina Buttona* pa se je lotil zgodbe F. Scotta Fitzgeralda. Film pripoveduje o nenavadnem dojenčku, ki se rodi, star 85 let, in se skozi življenje pomlajuje. Fincherju je prinesel prvo režijsko nominacijo za oskarja. "David Fincher je avtor. Ameriški avtor. Morda eden največjih." (Meden 2000)

3.3 Delo

Še preden je Fincher postal priznan režiser, se je preizkušal v 'kratkih filmih', kot so reklamni oglasi in videospoti za pop zvezdnike. A vse od začetka so bila njegova dela polna zgodb, precizne luči, temačnih kotov in nenavadnih tematik.

3.3.1 Videospoti in oglasi

Prvega, ki je globoko pretresel ameriško javnost, sem že omenila; fetus, ki kadi cigareto. Grozljivo oglasno sporočilo proti kajenju, ki še danes gotovo dosega svoj namen. Težko je verjeti, da je režiser, ki se je v *Klubu golih pesti* izredno potrudil, da je poteptal ameriško oglaševalsko industrijo, ustvaril številne oglase za nekatere izmed največjih 'ameriških izdelkov' kot so Nike, Sony in Levi's. "Obstaja percepcija, da so oglasi le bližnji posnetki znanih osebnosti, ki v roki držijo nek produkt, vendar so nekateri izmed njih velika umetnost. Ni umetnost nadrealistične slike ali poezije, vendar je umetnost," je povedal (Swallow 2003, 29). Poleg oglasnih del pa so veliko pozornosti vzbudili tudi njegovi videospoti. Zahtevna kraljica popa, Madonna, je z njim posnela kar štiri videospote; trije izmed teh so pristali na lestvici stotih najboljših videov revije *Slant*, prav tako je *Vogue*, ki je bil postavljen na prvo mesto, še danes eden izmed najbolj ikoničnih videov vseh časov (Cinquemani in Gonzalez 2003). Med najbolj poznanimi se

znajdejo še Freedom '90 Georga Michaela, v katerem se pevec sploh ni pojavil, pač pa je namesto njega 'prepevalo' pet supermodelov tistega časa²⁸; Janie's Got A Gun (Aerosmith), ki govori o mladem dekletu, ki ne prenese očetovega zlorabljanja in ga ubije s pištolo ter zbeži; Cradle of Love (Billy Idol) o dekletu, ki v stanovanju osamljenega moškega ob predvajanju skladbe pleše po njegovi postelji, in Who Is It (Michael Jackson), ki govori o visoko plačani profesionalni spremljevalki, ki si želi opustiti svoj pokvarjeni način življenja in postati samo Jacksonova ljubezen, vendar jo ta zavrne in ji pokaže, da ima na stotine takšnih, kot je ona. Tudi po tem, ko je Fincher že postal priznan filmski režiser, ni prenehal režirati oglasov in videospote, saj je v zadnjem času režiral tudi oglas za Coca Cola in videospot za Nine Inch Nails (Superiorpics 2009).

3.3.2 Osmi potnik 3 (Alien³)

Žanr: akcija, grozljivka, znanstvenofantastični triler

Igralci: Sigourney Weaver, Charles S. Dutton, Charles Dance

Slogan²⁹: Prasica je nazaj.³⁰

Po prvem delu *Alien* (1972) ali *Osmi potnik*, ki ga je ustvaril Ridley Scott in je dobil številne oboževalce in privrženca, je prišel drugi del, *Aliens* (1986) ali *Osmi potnik 2*, ki ga je režiral James Cameron, in saga *Alien* je bila že franšiza. Po tem, ko je poročnica Ellen Ripley mislila, da se je v drugem delu vendarle znebila nezemeljske pošasti, ki je terorizirala njo in njene sodelavce, se skupaj z deklico Newt, marincem Hicksom in androidom Bishopom v hibernaciji veseli mirne poti domov. Vendar v tretjem delu na vesoljski ladji pride do napake, zaradi česar strmoglavijo. Njihov pristanek je zelo trd, saj se ladja skoraj dobesedno raztrešči na oddaljeni kazenski koloniji Fiorini 161, ki je

²⁸ Naomi Campbell, Christy Turlington, Linda Evangelista, Tatjana Patitz in Cindy Crawford.

²⁹ Tagline je slogan filma.

³⁰ The bitch is back.

pozabljen planet za zapornike. Izpod ostankov razbitin privlečejo edino preživelo, poročnico Ripley. Hitro ugotovijo, da Ripleyjeva vendarle ni edina preživela na ladji in da je nezemeljsko bitje, ki je bilo strah in trepet v predhodnih dveh filmih, pristalo z njimi in išče nove žrtve za večerjo. Ripley skuša organizirati obrambo, vendar na planetu ni ne orožja ne napredne tehnologije, s katero bi se lahko učinkovito uprli nezemeljskemu stvoru. Hkrati pa zaporniki, ki že dolga leta niso videli ženske, ob poročnici postajajo nemirni. Med njimi je verni vodja Dillon, ki jih sicer ukroti, vendar mu šele čez čas postane jasno, da bodo pridaniči morali stopiti skupaj, da bi se uprli svoji novi 'vlogi' gostiteljev za nov zarod smrtonosnih stvorov. Med preganjanjem nezemljanske matere pa Ripley ugotovi, da se tudi v njej skriva nov zarodek, ki bo zrasel v veliko pošast. Ko premagajo stvor, na planet stopi reševalna ekipa, ki pa, kot je sumila Ripleyjeva, misli le na eno: obdržati pošast in delati preizkuse na njej. Ker se zaveda, da je to načrt, ki ne bo nikomur prinesel ničesar dobrega, se vrže v gorečo peč in ubije sebe ter mlado pošast v njej.

Kot že omenjeno, je bil film precejšnja polomija, pri kateri se je pred Fincherjevim prihodom zamenjalo kar deset scenaristov, člani ekipe so drug za drugim odstopali od projekta, nore scenaristične ideje so si sledile kot po tekočem traku. Fincher je priznal, da je prvi del Osmega potnika, ki ga je videl pri šestnajstih letih, spremenil njegovo življenje, zato se mu je zdela ideja, da bi bil režiser tretjega dela, precej zanimiva. Na sestanku pri Foxovih odgovornih je stresal ideje iz rokava in med drugim podal zamisel, da bi bila Ripleyjeva brez las, obrita. Prepričan, da bodo upoštevali njegove ideje, se je podal v ustvarjanje tretjega dela franšize in bil grenko razočaran, saj mu niso ustregli ne v času snemanja ne v postprodukciji fazi. Kritiki so film skoraj dobesedno raztrgali in ga nazivali z nekoherentnim zaključkom franšize Alien, ki je bila sestavljena iz dveh čudovitih filmov (Swallow 2003, pogl. 1). Rolling Stone je celo zapisal, da je imel Scottov film več presenečenj, Cameronov več vznemirjenja, Fincherjev del pa ima bolj detajlno razvite like (Travers 1993). Bolj kot akcijski film je Fincherjev prvenec psihološka drama, ki veliko bolj kot prejšnja dva dela pokaže notranjost in dogajanje poročnice Ripleyjeve. "Veliko ljudi je sovražilo ta film," je povedal v intervjuju. "Vendar ga nihče ni sovražil bolj kot jaz." (Brooks 2002)

3.3.3 7edem (Se7en)

Žanr: kriminalka, triler

Igralci: Brad Pitt, Morgan Freeman, Gwyneth Paltrow, Kevin Spacey

Slogan: Naj preživi tisti, ki je brez greha.³¹

Mesto, v katerem se dogajajo grozljivi umori, je neznano; znan je le detektiv William Somerset, ki odšteva zadnjih sedem dni pred upokojitvijo. Nadomestil naj bi ga David Mills, mlad in nadobuden detektiv, ki se je preselil v mesto, da bi iz svoje kariere nekaj naredil. Somerset, ki se vda v to, da bo Millsov mentor za sedem dni, ni nad zadolžitvijo nič manj navdušen kot Mills sam. V ponedeljek jih pokličejo na prizorišče ogabnega zločina, kjer je grozljivo debel moški umrl za mizo, kjer ga je nekdo silil, da je jedel, dokler ni dobesedno počil. Somerset ni navdušen nad zadnjim primerom v karieri, medtem ko je Mills popolnoma zadovoljen s prvim dnem v službi. V torek raziskujeta umor uveljavljenega odvetnika, ki je bil prisiljen s svojega telesa odrezati en funt lastnega mesa, na steni pa se bohota napis (s krvjo) 'pohlep'. Za hladilnikom debeluha odkrijejo napis 'požrešnost', zraven pa citat o poti iz pekla. Somerset hitro poveže umore s sedmimi smrtnimi grehi. V sredo najdejo napis 'pomagaj mi' v odvetnikovi pisarni; napis, odtisnjen s prstnimi odtisi, vodi do znanega kaznjenca, ki ga najdejo v njegovem stanovanju v četrtek, kjer je bil prisiljen eno leto ležati na postelji, nad njim pa se bohota napis 'lenoba'. V petek se Millsova žena zaupa Somersetu, ki je bil le dan poprej pri njima na večerji, in z njim deli, kako zelo je nesrečna v novem mestu, kjer se boji zase in za svojega nerojenega otroka (o katerem možu še ni povedala), medtem pa podatki o izposojenih knjigah iz knjižnic vodijo do Johna Doa, ki se jima izmuzne iz rok. V soboto najdejo četrto žrtev; prostitutko v bordelu, ki jo je ubila njena stranka. Moškega je Doe prisilil, da je med seksom nosil smrtonosni nož-dildo in jo ubil; razlog je 'pohota'. V nedeljo odkrijejo truplo 'napuha'; manekenko, ki ji je Doe odrezal nos, nato pa ji v eno roko prilepil telefon, v drugo pa uspavalne tablete ter ji dal možnost, da izbere med življenjem kot pohabljenka ali smrtjo. Doe se na policijski postaji preda in obljubi, da bo pokazal pot do preostalih dveh žrtev. Detektiva odpelje v puščavo in ob sedmi uri

³¹ Let he who is without sin try to survive.

zvečer dostavljalec dostavi škatlo, naslovljeno na Millsa. Somerset jo odpre in v grozi prosi Millsa, naj odvrže orožje. A temu Doe razloži, da se je pred predajo oglasil pri njem doma in se skušal 'igrati moža' z njegovo ženo. Ker ni šlo, si je vzel spominek – njeno lepo glavo. Millsu razloži, da je on predzadnja žrtev 'zavisti', njega pa spodbudi, naj ga ubije in postane žrtev 'jeze'. Detektiv se sicer skuša zadržati, vendar na koncu vseeno ustrelj zločinca, ki mu je tudi prinesel novico o nosečnosti njegove žene.

Glava v škatli, ki je dvignila veliko prahu, je bila del konca, ki ga režiser, ki je bil naprej povezan s projektom, zavrnil in je bil po pomoti poslan Fincherju kot del scenarija (Swallow 2003, 66). Če ne bi bilo te majhne pomote, film nikdar ne bi nastal v taki obliki kot ga poznamo danes in vsekakor ne bi postal takšna klasika. V intervjuju za revijo Empire je izjavil: "Ne vem, koliko bi morali filmi ljudi zabavati. Mene vedno zanimajo filmi, ki te zaznamujejo. Stvar, ki mi je bila najbolj všeč v zvezi z *Žrelom* (1972), je, da po tem, ko sem videl ta film, nikdar več nisem šel plavat v ocean." (SuperiorPics 2009) Čeprav nasprotniki filma Fincherju večinoma očitajo brutalno nasilje, je ogabnih detajlov izredno malo. Film ni le kriminalka in ljudje si ga ne bodo zapomnili le po glavi v škatli in nasilju ter serijskem morilcu. V gledalcu vzbudi občutke tudi zaradi temačnega ozračja, hladnega mesta ter osamljenosti in občutka brez rešitve, ki prevevata film.

3.3.4 Igra (The Game)

Žanr: akcija, avantura, misteriozni triler

Igralci: Michael Douglas, Sean Penn, Deborah Kara Unger

Slogan: Iščemo igralce.³²

Na prvi pogled je film povsem običajen triler o moškem, ki ima vse, pa se zaplete v dogajanje, iz katerega ne vidi rešitve. Nicholas Van Orton je bogataš, ki ima vse. Pred časom ga je zapustila še žena, in tako zdaj živi sam v družinskem dvorcu, kjer mu družbo dela edino njegova gospodinja. Na njegov osemindeseti rojstni dan se ob

³² Players Wanted.

kosilu sreča s svojim bratom Conradom, ki je Nicholasovo popolno nasprotje; je nepredvidljiv, neuspešen in predvsem pridanič. Nicholasu podari darilo, o katerem pa mu pove le to, da mu bo spremenilo življenje. Izroči mu vizitko družbe Consumer Recreation Services in Nicholas se vendarle odloči in jih obišče. Tam na njem naredijo kup testov, izmerijo njegovo zmogljivost in asociativno miselnost. Naslednji dan ga obvestijo, da ni bil izbran za igranje igre, in se mu zahvaljujejo za sodelovanje. Van Orton zavrnitev vzame rahlo vzvišeno in ob vrnitvi domov na dvorišču najde veliko lutko – klovna, ki ga odnese v hišo. Tam pa se napovedovalec poročil začne z njim pogovarjati in mu med drugim pove, da se je igra začela. Začne se lov mačke in miši, v katerem odpusti ostarelega možaka, vendar ne more najti ključa, da bi odprl kovček in mu dal papirje. Nobeden izmed ključev ne deluje, niti ključ, ki mu ga je poslala CRS. Na neki večerji dobi sporočilo, naj ne pusti oditi natakariči Christine, ki ga je po nesreči polila in jo zato odpustijo. Ko ji sledi, se njegovo življenje obrne na glavo, saj med drugim pomaga oživljati neznanega moškega na cesti, je ujet v stavbi CRS-a, odkrije, da je v hotelski sobi, ki naj bi jo najel, snifal kokain in spal s Christine. Dokaze skuša uničiti, potem pa prispe domov, kjer je njegov dvorec razdejan. Pozneje, ko obtoži Conrada, da sodeluje s CRS-em, skorajda utone v taksiju, iz katerega se reši s pomočjo kljuge, ki jo je poprej našel v kovčku, ki ga (sprva) ni mogel odpreti. Ko naslednji dan v stavbo CRS-a stopi s policijo, ni nikjer nikogar. Ob obisku Christine pa ugotovi, da tudi ona sodeluje s CRS-em, in prizna mu, da so vse njegove račune zaprli in pobrali ves denar s pomočjo gesel, do katerih so prišli s prvotnimi testi. Christine mu v pijačo spusti mamilo in Van Orton se zbudi v Mehiki, od koder s težavo pride nazaj v ZDA, kjer izve, da je njegov brat v psihiatrični bolnišnici, ter odkrije, da je človek, ki ga je sprejel v CRS, samo igralec. Ta ga pelje do stavbe, v kateri so vsi 'igralci' njegove igre; od moškega, ki se je zgrudil na ulici, dalje. Znajdejo se na strehi, kjer Christine ugotovi, da ima Nicholas pravo pištolo namesto podtaknjene, in Van Orton po nesreči ubije brata Conrada. Pretresen se vrže s strehe stolpnice in pristane na mehki blazini, kjer ga sprejmejo njegovi kolegi in prijatelji in tudi Conrad. Igra mu je odprla oči, zato se opraviči vsem, ki jih je prizadel, vključno s svojo bivšo ženo, in Christine povabi na zmenek.

Tudi ta scenarij je bil sprva precej drugačen, saj so kolebali med sestro in izgubljeno hčerko, ki bi Nicholasu podarila igro, preden so se odločili za brata. Prav tako naj bi

Nicholas na koncu ubil Christine, vendar so se odločili, da v tem primeru ni dovolj čustvene vpletenosti za Van Ortonov samomor (Swallow 2003, 4. pogl.). Christine je sprva želela odigrati Jodie Foster, toda Fincher si ni predstavljal dvakratne oskarjevke v vlogi stranskega lika. Prav tako naj bi bil Van Orton veliko bolj simpatičen, pa se je režiser namenoma odločil, da ga prikaže kot hladnega bankirja (ibid.). Fincherjev temačni in klavstrofobični triler ima prednost, da smo tudi gledalci, zahvaljujoč dejstvu, da vemo ravno toliko kot glavni lik sam, del igre. Schruers v reviji Rolling Stone omeni, da se je že ob nastajanju tretjega filma izpod Fincherjeve taktirke začelo govoriti o 'Fincherjevem filmu' (Schruers 1997). "Po srdito stilskem *Osmem potniku 3* in srhljivim *7edem* filmska skupnost že začinja govoriti o 'Fincherjevem filmu'. Tako kot s filmi Martina Scorseseja ali Kubricka, je fraza nekakšen kodeks, ki opozori gledalce, naj s seboj v kino prinesejo vso pozornost in mirno zgornjo ustnico – in naj pričakujejo enakovredno nagrado." (ibid.) Prav tako dopolni, da ta film spada med akcijske na isti način, kot je šah šport.

3.3.5 Klub golih pesti (Fight Club)

Žanr: kriminalka, drama, triler

Igralci: Edward Norton, Brad Pitt, Helena Bonham Carter

Slogan: Zlo. Destrukcija. Milo.³³

Pripovedovalec stoji v enem od najvišjih nadstropij nebotičnika s pištolo v ustih in z mislimi o uničenju stavb okrog sebe. Zgodba se zavrti nazaj in pripoveduje o Pripovedovalčevem življenju. Zdolgočasen je v službi, doma in v življenju na splošno; z nikomer ne čuti povezave in njegovega življenja ne morejo zapolniti niti številne materialne dobrine. Njegovo edino razvedrilo so podporne skupine, h katerim se zateka vsak večer. Čeprav težav, s katerimi se soočajo obiskovalci teh sestankov, nima, ga to ne ustavi. Njegov turizem po družbeni bedi pokvari Marla, ki je tam iz istega razloga. Čeprav najdeta neko perverzno vez, se drug z drugim še vedno ne moreta sprostiti,

³³ Mischief. Mayhem. Soap.

zato se odločita, da si 'skupine' razdelita. Pripovedovalec se vrne k svoji službi in na enem od službenih potovanj sreča Tylerja Durdena, privlačnega moškega, ki ročno izdeluje mila in jih prodaja prestižnim butikom. Ta mu mimogrede omeni, da bi bilo iz mila zelo preprosto narediti eksploziv, če dodaš prave kemikalije. Pripovedovalec se vrne domov, kjer je njegovo stanovanje razneslo v plinski eksploziji in njegovo izbrano pohištvo je v koščkih. Dvigne telefon in pokliče Marlo, vendar si premisli in raje pokliče Tylerja. Moška skupaj spijeta nekaj kozarcev piva v baru in razpravljata o Pripovedovalčevem življenju. Tyler ima anarhističen in nihilističen pristop k življenju in med drugim dela kot projektor filmov v kinu (kjer v filme dodaja pornografske vložke) ali natak v restavraciji (kjer dodaja stvari v hrano bogatih strank). Pripovedovalcu dovoli, da živi pri njem doma, pod pogojem, da ga udari, kolikor močno lahko. Na koncu obsedita na pločniku, pretepena in zadovoljna, in se vendarle odpravita k Tylerju, ki živi v napol podrti viktorijanski hiši. V tednih, ki sledijo, se pogosto pretepata in počasi se v kleti neke taverne rodi Klub golih pesti. Marla pokliče Pripovedovalca in mu pove, da je vzela prevelik odmerek uspavalnih tablet, vendar njega reševanje nore ženske ne zanima. Naslednji dan se zbudi iz erotičnih sanj o Marli in jo najde v hiši. Na hitro odide in pojavi se Tyler, ki Pripovedovalcu pove, da jo je rešil in jo pripeljal nazaj v hišo, da je spal z njo. Pripovedovalec se v sebi močno razjezi; ne le da je Marla uničila njegovo obiskovanje podpornih skupin, pač pa se je zdaj še vpletla v njegovo prijateljstvo s Tylerjem, vendar Tylerju vseeno obljubi, da ga ne bo omenil Marli. Odnos med Marlo in Tylerjem ostane na telesni ravni, in medtem ko se Pripovedovalec kuja in poseda v osami, mu služba počasi polzi iz rok. Policija mu pojasni, da je njegovo stanovanje razneslo zaradi doma narejenega dinamita, kar je nekaj, kar bi bilo za Tylerja mala malica. Medtem ko se zdi, da Marla pospešeno osvaja tudi njega, Pripovedovalec prisluhne Tylerju, ki mu razloži, kako izdeluje svoje milo: iz masti, ki jo krade iz klinike za liposukcijo. Pripovedovalčevo roko opeče s kemikalijo za izdelovanja mila v očitni iniciaciji. Kmalu ugotovi, da so se Klubi golih pesti razširili v franšizo, medtem ko Tyler članom pretepaškega kluba postavlja vedno več nalog, ki postajajo iz dneva v dan bolj uničevalske, med drugim nekega prodajalca s pištolo prisili, da da odpoved v svoji nesmiselni službi.

Z izsiljevanjem Pripovedovalec dobi zajeten kupček denarja od svojega šefa in tako poveča delovanje klubov. Z Marlo se skuša pogovoriti o Tylerju, vendar ji gre s svojimi vprašanji na živce, zato odide iz hiše. Počasi pa Tyler začne zbirati vojsko za projekt Destrukcija³⁴, ki vključuje vandalizem po vsem mestu z velikim 'bumom', ki prihaja. Pripovedovalec in Tyler se prepirata o projektu, iz katerega je Pripovedovalec vse bolj izključen. Tyler izgine, projekt pa nadaljujejo njegovi 'vojaki', ki jih očitno nič ne ustavi. Ko Pripovedovalec pove pretreseni Marli, da Tylerja ni več, ta zbeži, on pa gre na dolgo pot iskanja Tylerja za odrezki letalskih vozovnic in ugotovi, da so klubi po vsej deželi. Šele ko ga eden izmed članov ogovori z 'gospod Durden', Pripovedovalec pokliče Marlo in jo vpraša, če sta kdaj spala skupaj. Ko mu ta pritrdi, ugotovi, da sta on in Tyler pravzaprav ista oseba. Popešeno se trudi popraviti narejeno in se neuspešno opravičuje Marli, ki jo na koncu posadi na avtobus, ki pelje iz mesta, in se preda policiji. Vendar ima tudi tam Tyler svojo vojsko. Na koncu se na vrhu nebotičnika odloči in pištolo sproži v Tylerja, tik preden prispe Tylerjeva vojska z jezno Marlo, s katero se pobotata.

Film po predlogi Chucka Palahniuka predstavlja dobri dve uri "z vrvi strganega ida" (Graham 1999). Fincher sam je film videl kot črno komedijo, s čimer pa se kritiki niso strinjali, končni rezultat pa so večinoma označili za svež in popolnoma nov pristop (Swallow 2003, 5. pogl.). Na beneškem filmskem festivalu so ga nekateri vzljubili, drugim je bil nagnusen. Mnogi so se bali, da bo spodbudil imitatorsko delo povsod po svetu. Fincher, ki je želel, da je film korekten prikaz knjižne predloge, je to dokazal že na začetku filma, ki se z napisi o ustvarjalcih začne v možganih oziroma natančneje v centru za strah v možganih. Film je prepoln namigov za tiste, ki želijo ugotoviti pravo poanto filma, vendar sam triler skriva veliko več kot le presenetljiv konec.

³⁴ Project Mayhem.

3.3.6 Soba za paniko (Panic Room)

Žanr: kriminalka, misteriozni triler

Igralci: Jodie Foster, Kristen Stewart, Forest Whitaker, Dwight Yoakam, Jared Leto

Slogan: Naj bi bila najbolj varna soba v hiši.³⁵

Sveže ločena Meg Altman s svojo hčerko Sarah išče nov dom v New Yorku in povsem po naključju ji na ogled postavijo tudi petnadstropno mestno hišo, ki je bila dom bogatega industrialca, ki je pred kratkim umrl. Hiša je za Meg in Sarah popolna, saj ima med drugim tudi dvigalo in sobo za paniko, v katero se lahko skriješ pred vsiljivci. Soba je izolirana in zaprta z jeklenimi vrati, polna hrane in drugih potrebščin, ima svojo telefonsko linijo in monitorje za spremljanje dogajanja po vsej hiši. Meg sicer ta soba ni preveč všeč, saj se zdi, da ima klavstrofobijo, medtem ko je Sarah nad njo seveda navdušena. Mati in hči se vselita v hišo in ob večerji ju poveže trenutek, ko spregovorita o ločitvi. Po tem se Sarah odpravi spat, Meg pa vzame kozarec vina, si privošči kopel in se še sama odpravi spat. Pred spanjem skuša vklopiti alarm, vendar se hkrati vključi še sistem v sobi za paniko. Tega ji ne uspe izključiti, zato se odloči, da se bo s tem ukvarjala zjutraj. Kmalu za tem se med njenim nemirnim spancem v hišo prebijeta dva roparja, ki sta prepričana, da je hiša prazna, in se želita dokopati do bogastva, ki ga je tu pustil prejšnji lastnik. Burnham pozna hišo, medtem ko je Junior ne preveč bister nepridiprav, ki potrebuje pomoč. On je tudi povabil tretjega pridaniča, Raoula, ki se pojavi zamaskiran. Burnham potrebuje denar zaradi svoje ločitve, in tako ga Junior hitro prepriča, da nadaljujejo rop kljub dvema stanovalkama. Meg se zbudi in prek sistema v sobi za paniko opazi roparje ter hitro zbudi Sarah. Medtem ko ju lovijo po hiši, jima ostane le še soba za paniko, kamor se uspešno zatečeta in prek interkoma Meg ukaže roparjem, naj izginejo, in grozi, da je poklicala policijo. To ni res, kar vé Burnham, ker mu je znano, da ni priklopila ločene telefonske linije v sobi za paniko. Junior Meg pojasni, da je tisto, kar hočejo, prav v sobi za paniko. Začne se lov, in medtem ko Burnham zaklene vse izhode iz hiše, se skušata Raoul in Junior z macolo prebiti v sobo. Sledi spuščanje plina skozi ventilacijski sistem, kar nekaj časa deluje, vendar Meg

³⁵ It was supposed to be the safest room in the house.

s pomočjo ognja udari nazaj in Junior pristane na tleh s hudimi opeklinami na obrazu. Medtem ko se roparji prepirajo, se mati in hči s svetilko trudita priklicati pomoč in pošiljata SOS-znak v Morsejevi abecedi. Ko Meg uspe izmakniti svoj mobilni telefon, ta ne ujame signala znotraj debelih zidov, zato skuša priključiti telefon na prvotno hišno linijo, kar Burnham ugotovi in jo odreže od sveta ravno v trenutku, ko Meg prikliče nekdanjega moža. Raoul ubije Juniorja, ki se odloči, da se ne gre več, pred tem pa po nesreči razkrije, da je v sobi namesto treh milijonov kar petnajst milijonov dolarjev. Takoj za tem prispe Megin nekdanji mož, sumničav zaradi telefonskega klica. Raoul zgrabi priložnost in ga odvede pred sobo za paniko, ga pretepa ter grozi, da ga bo ubil, če ne prideta ven. Burnham sicer blokira kamero pred sobo, vendar ima Meg hujše skrbi, saj je Sarah, ki je sladkorna bolnica, krvni sladkor padel zelo nizko in je v hudi nevarnosti. Meg na kameri vidi, da Burnham po stopnicah vleče nezavestnega Raoula, in izkoristi trenutek ter steče mimo Stephena po zdravstveno torbo, v kateri je potrebna injekcija za njeno hčer. Vendar je 'Stephen' v resnici Raoul, ki skupaj z Burnhamom zasede sobo za paniko tik za tem, ko Meg vanjo vrže zdravstveno torbo. Raul je med zapiranjem jeklenih vrat mednje priprl prste, zato je hudo poškodovan, Burnham pa obljubi, da bo dal Sarah injekcijo, če se Meg odpravi v pritličje. Raul grozi, da bo Sarah ubil, če pride policija, ki pa prispe, vendar zato, ker jo je že poprej poklical Stephen, in Meg, ki spozna, da se mora sama boriti z vsiljivci, je prisiljena lagati, da je vse dobro. Za tem razbije vse kamere in roparjema nastavi pot proti edinemu izhodu, ki je tudi past. Roparja po tem, ko odkrijeta 22 milijonov dolarjev v obveznicah, odhajata s Sarah za talko, in Meg napade Raoula. Ta razoroži Stephena, ki je imel v roke postavljeno pištolo, udari Sarah in dvigne macolo, da bi ubil Meg, vendar ga ustrelil Burnham, ki se ni mogel sprijazniti s smrtjo Altmanovih. Po tem ne uspe zbežati, pač pa ga ujame policija, medtem ko obveznice letijo po zraku. Naslednji dan Meg in Sarah sedita na klopi v parku in iščeta novo stanovanje.

V komentarju na posebni izdaji DVD-ja je Fincher povedal, da mu je prijal tovrsten triler, kjer je bil po *Klubu golih pesti*, kjer so zamenjali brezštevne lokacije, lahko en mesec na istem mestu. Film, ki je prišel za *Klubom golih pesti*, je imel ravno tako neprijetno nalogo kot tisti za *7edem*. Vloga Meg Altman je bila najprej namenjena Nicole Kidman, ki je od projekta odstopila zaradi poškodbe. Fincher in Fosterjeva sta priznala, da bi bil

film popolnoma drugačen, če bi v njem zaigrala Nicole. "Pri Jodie Foster gre bolj za to, kaj se zgodi v njenih očeh," je razložil režiser. "Bolj je politično. Jodie je nekdo, ki je 35 let sprejemal odločitve, ki jo definirajo kot žensko in definirajo ženske v filmu. Jodie Foster ni nikogaršnji ljubljeneček ali ljubica, nikogaršnja trofeja." (Brooks 2002)

3.3.7 Zodiak (Zodiac)

Žanr: kriminalka, drama, misteriozni triler

Igralci: Jake Gyllenhaal, Mark Ruffalo, Anthony Edwards, Robert Downey Jr. Chloë Sevigny

Slogan: Morilec ti lahko vzame življenje na več načinov.³⁶

Zgodba se začne leta 1969, ko neznan moški ustrelj par, ki v avtomobilu na 'lovers' lane³⁷ v Valleju v Kaliforniji ukrade nekaj intimnih trenutkov. Medtem ko Darlene Ferrin umre, Mike Mageau preživi. Morilec pokliče policijo in prijavi umor ter prizna, da je že lani ubijal. Štiri tedne pozneje na časnik San Francisco Chronicle pride pismo, ki ga je napisal samooklicani Zodiak. Robert Graysmith je karikaturist, ki si z zanimanjem ogleda šifro, poslano v pismu, in si jo hitro preríše. Druga dva dela šifre je poslal dvema drugima časopisoma in zahteva, da šifre objavijo na prvih straneh časopisov. Čeprav se Graysmith ukvarja s kodo, ga zaradi njegovega delovnega položaja nihče ne jemlje resno, predvsem Paul Avery, kateremu je primer dodeljen kot reporterju. Učitelj zgodovine in njegova žena dešifrirata kodo, objavljeno v časopisu, in izkaže se, da je imel Robert prav; svojega imena morilec ne izda. V naslednjem pismu se poimenuje Zodiaka in Avery, ki sicer Graysmitha ne jemlje resno, počasi začenja z njim deliti informacije, ko ugotovi, da Robert dobro ugiba kode in povezuje dejstva. Naslednji žrtvi sta par ob jezeru Berryessa, ki ju zveže in zabode, vendar spet ženska umre, medtem ko moški preživi. Zodiak ponovno pokliče na policijo in prijavi umor. Njegova naslednja

³⁶ There's more than one way to lose your life to a killer.

³⁷ Cesta ljubimcev; osamljen predel.

žrtev je taksist, vendar ga tokrat iz sosednje hiše opazijo in pokličejo policijo. Čeprav sta dva otroka videla njegov obraz, je morilec obrisal avto vseh odtisov. V naslednjem pismu čez tri dni prizna umor in se 'podpiše' še pod umor ob jezeru. Grozi, da bo z bombo napadel šolske avtobuse, in Graysmithovo zanimanje narašča. Kljub temu svojega sina ne odda na avtobus, pač pa ga sam pelje v šolo. Fant, ki je preživel prvi napad in si morilca ogledal, izgine, policista, ki sta morilca videla odhajati s prizorišča umora taksista, pa ga nista ustavila. Detektiva Dave Toschi in Bill Armstrong postajata vedno bolj nemirna ob preiskovanju umorov. Zodiak se igra z oblastmi in pokliče v pogovorno oddajo, v katero so posebej zanj pripeljali odvetnika Melvina Bellija. Avery in Graysmith se vedno bolj povezujeta, medtem pa karikaturist svojega sina skuša zavarovati pred novicami in ugaša televizijo in radio, kadar govorijo o serijskem morilcu.

Leta 1971 zaslišijo Arthura Leigha Allena, ki naj bi bil zaprt zaradi zlorabe otrok in grozil šolskim avtobusom ter se nekdanjemu kolegu hvalisal, da bo postal morilec in si nadel ime Zodiak. Med zaslišanjem je sumljiv, vendar grafolog ovrže teorijo, da je on morilec. Ko Paul Avery dobi grozilno pismo, ga napade preganjavica in zateče se k drogam in alkoholu, po tem ko z Graysmithom ugotovita, da se Zodiak hvali tudi z zločini, ki jih najverjetneje ni zagrešil. Graysmith gre na zmenek na slepo, kjer dekletu takoj razloži o Zodiaku in ji pove, da ga skrbi za Averyja, ki je šel raziskovat sled. Melanie mu posodi drobiž, da pokliče Averyjevo ženo in odide domov, kjer bo počakal na njen klic. Melanie se mu pridruži in zaspri na njegovem kavču. Njun odnos je jasno zasenečen z Zodiakovo pomembnostjo. Leta minejo in Avery zapusti časopis, Armstrong policijo, Toschija pa obtožijo, da je on poslal novo Zodiakovo pismo, v katerem avtor pisma omenja njega. Graysmith se je poročil z Melanie, vendar je vedno bolj obseden z Zodiakom, zato se odloči napisati knjigo o njem. Z ugotovitvami gre do Toschija, ki je presenečen nad njegovimi sposobnostmi in dognanji. Prav tako odkrije, da je Zodiak poznal prvo žrtev, saj je klical njene domače in le globoko dihal v telefon. Prav tak klic prejme tudi sam in kmalu mu pri zajtrku otroci pomagajo pri podčrtavanju in ugotavljanju dejstev. Čeprav se zdi, da odkriva in povezuje stvari, ki jih policija ni, ga ima žena dovolj in nekega večera, ko se vrne domov, odkrije prazno hišo. Melanie je vzela otroke in ga zapustila. Toschi je ves čas pomagal Graysmithu z namigi, vendar ima kmalu tudi on dovolj. Vedno več dokazov kaže proti Allenu; zadnji delček dokaza mu prinese njegova (nekdanja) žena, ki

dokaže, da je Allen rojen na dan, za katerega je Zodiak rekel, da je njegov rojstni dan. Dokazov ni, zato Allenu ne morejo nič.

14 let po začetku umorov Graysmith obišče Allena v trgovini z železnino, v kateri dela. Allen se zdi nemiren ob pogledu na Graysmitha. Osem let za tem najdejo edinega preživelega, ki prepozna Allena na fotografiji kot morilca. Čeprav se rezultati DNK-ja niso ujemali, je Allen umrl, še preden so ga lahko ponovno zaslišali.

V komentarju o filmu je Fincher povedal, da se ga je primer osebno dotaknil tudi zato, ker je v času, ko je Zodiak moril v Kaliforniji, tudi sam odraščal v San Franciscu in se spominja, kako sta strah in trepet, ki ju je morilec nagnal v kosti preiskovalcem in prebivalcem, prevevala mesto. Velik ljubitelj karikatur in risb je redno zbiral tiste, ki so se mu zdele najbolj zanimive, med njimi so bile tudi Graysmithove. Čeprav obstajata vsaj dve situaciji v zvezi z morilcem, za kateri režiser sam pravi, da ni prepričan, da sta se res zgodili tako, kot so ju vpleteni opisovali, ali da je bil človek, ki so ga opisali, Zodiak, je dogodke vključil v film in s tem ustvaril objektivno pripoved o iskanju morilca. Film je snemal na dejanskih lokacijah in – natančen, kot je, poskrbel, da so bili celo smetnjaki videti natanko takšni, kot so bili v sedemdesetih, ko je serijski morilec teroriziral območje (Johnson 2005).

3.3.8 Nenavaden primer Benjamina Buttona (The Curious Case of Benjamin Button)

Žanr: drama, fantazija, misterij, romanca

Igralci: Brad Pitt, Cate Blanchett, Julia Ormond, Taraji P. Henson, Jason Flemyng

Slogan: Življenje se ne meri v minutah, pač pa v trenutkih.³⁸

Zgodba se začne v bolnišnici, kjer ostarela Daisy v New Orleansu na smrtni postelji svoji hčeri Caroline pove zgodbo o uri, ki se je vrtela nazaj, ker je urar želel, da bi se

³⁸ Life isn't measured in minutes, but in moments.

tako morda 'vrnili' vsi padli vojaki v prvi svetovni vojni, v kateri je umrl tudi njegov sin. Nato Daisy prosi svojo hčer, naj ji bere iz dnevnika, medtem ko se približuje hurikan Katrina. Dnevnik je napisal Benjamin Button, ki je želel zapisati svoje življenje, preden ga pozabi. Rodil se je ravno na dan konca prve svetovne vojne in njegova mati je umrla pri porodu. Njegov oče, Thomas Button, je bil nad otrokom zaprepaden, saj je bilo dete videti kot 85-leten starček. Prestrašen pusti otroka na stopnicah doma za ostarele in k sebi ga vzame Queenie, ki skupaj s svojim ljubim Tizzyjem dela v domu. Ljudem reče, da je otrok njene sestre, mu da ime Benjamin in zanj skrbi, kot bi bil njen. Benjamin odrašča in se – pomlajuje. Pravzaprav je otrok na invalidskem vozičku, ki shodi v cerkvi in je zgodaj vaje smrti, saj ljudje okrog njega umirajo. Spoprijateljita se s Pigmejcem in leta 1930 na zahvalni dan spozna šestletno Daisy, ki je na obisku pri babici. Deklica ugane, da Benjamin ni tako star, kot je videti, in hitro se spoprijateljita. Po naključju začne delati na barki in spozna kapitana Mika, ki ga vpelje v svet seksa (v bordelu) in pijače. Sreča tudi svojega očeta, ki pa mu ne razkrije svoje identitete. Leta 1936 gre delat na ladjo in obljubi Daisy, ki je ponovno obiskala babico, da ji bo pisal od vsepovsod. Na svoji poti v nekem hotelu v Murmanskem spozna poročeno Elizabeth Abbott in se z njo zaplete v razmerje. Nekega dne izgine, pusti mu le sporočilo, da ga je bilo lepo spoznati. Mikova ladja gre v vojno in neke noči cela posadka ladje umre, preživi le Benjamin, ki se vrne domov, star 26 let. Daisy je uspešna plesalka v New Yorku, in ko ga obišče, gresta na večerjo in ona mu govori o čudesih New Yorka in baletu ter ga pozneje skuša zapeljati, vendar jo on zavrne. Dve leti pozneje Benjamin sreča Thomasa Buttona, ki mu pove, da je njegov oče in da umira. Zapusti mu vse svoje imetje, vključno s tovarno gumbov. Po očetovi smrti Benjamin obišče Daisy v New Yorku in ugotovi, da se je zaljubila v soplesalca. Razideta se, potem pa ga nekega dne pokličejo v Pariz, kjer je Daisy povozil avto in ji zlomil nogo na petih mestih; plesala ne bo nikdar več. Presenečena je nad njegovo fizično lepoto in nesrečna zaradi svojih brazgotin, zato mu reče, naj izgine iz njenega življenja. Benjamin se nauči jadрати in zapelje nekaj žensk, leta 1962 pa se Daisy vrne v New Orleans, in tokrat je trenutek zanj pravi. Preselita se v skupni dom in sta srečna, čeprav se zavedata, da se on vedno bolj mlajša, medtem ko se ona stara. Daisy odpre plesni studio in kmalu dobita hčerko, ki jo poimenujeta Caroline. Na tej točki Caroline v bolnišnici izve, da je Benjamin

njen oče. To le stežka sprejme, vendar odkrije, da ji je, čeprav ju je zapustil, pisal za vsak rojstni dan in ji povedal, kako jo ima rad. Benjamin ju je zapustil, ker je želel, da odrašča s 'pravim' očetom. Vse svoje imetje je prodal in denar nakazal Daisy in Caroline. Enajst let pozneje se vrne in z olajšanjem odkrije, da se je Daisy poročila s prijaznim moškim. Daisy Benjamina predstavi svojemu možu in hčerki kot družinskega prijatelja, pozneje pa se pojavi na vratih njegove hotelske sobe in skupaj preživita noč. Deset let pozneje Daisy pokličejo iz socialne službe in povejo, da so našli dvanajstletnega dečka z demenco, ki je imel v svojem dnevniku zapisano njeno ime. Preseli se v dom za ostarele in skrbi za Benjamina, dokler ne umre v njenem naročju kot dojenček, le trenutek za tem, ko je Daisy v njegovih očeh videla, da jo je prepoznal. Ko v bolnišnici Caroline za trenutek zapusti sobo, Daisy umre le trenutek, preden hurikan Katrina zajame New Orleans.

Film je nastal po kratki zgodbi F. Scotta Fitzgeralda in Fincher ga je raztegnil v skorajda tri ure dolgo epopejo o nenavadnem Benjaminu. Na dodatkih posebne izdaje DVD-ja se je pošalil, da so ga snemali tako dolgo, da so mu kolegi režiserji v šali povedali, da so med snemanjem posneli že pet filmov, medtem ko je on še vedno snemal Benjamina. Film je bil nominiran za trinajst oskarjev in tri tudi prejel. Travers tokrat pravično zapiše, da se pripoved in posebni učinki združijo kot dva ljubimca in da se je Fincher oddaljil od temačnih območij filmov *7edem*, *Klub golih pesti* in *Igra*. "Njegova previdno zvijačna režija stopi silovitost in čustvo ter ustvari svet, v katerem se želite izgubiti." (Travers 2008)

4 FINCHERJEVE ŽENSKE

Fincher je bil tisti, ki je Madonno prikazal kot tekočo, zanimivo osebo, ki je več kot le provokatorka in ki, čeprav se zdi brez sramu, še vedno skriva nekaj misterioznosti. Kritiki so mu pogosto očitali, da je njegovo prikazovanje žensk v filmih precej neprijazno (Swallow 2003, 81).

Erickson in drugi menijo, da se Fincher ukvarja s sliko samotarskega in osamljenega moškega.

Na obrobju te osamljene orbite se vrti ženski lik, ki vpliva na dogodke s svojo šibko silo gravitacije. Ženske v Fincherjevih filmih nikakor niso šibke, vendar se moški ne zavedajo njihovih dejanj. Od Ripleyjeve v Osmem potniku 3 prek Marle v Klubu golih pesti do Christine v Igri vidimo zelo močne ženske prezence, ki delujejo na moške, ki se, ujeti v svoje blodnjavo zanikanje, tega ne zavedajo. Edina izjema je Tracy, ki je na Millsa nima nobenega učinka in ni slišana, dokler ga njen umor ne zaznamuje za vedno. (Erickson in drugi 1999)

Prav tako menijo, da prav odnos moških, ki so prepričani, da vse zmorejo sami, privede do tega, da svoje tegobe obdržijo zase, in to je začetek njihovega padca. "Nicholas Van Orton in Mills propadeta zaradi svoje nesposobnosti, da bi se odprla drugemu živemu bitju. V Klubu golih pesti se Jack lahko znebi Tylerja ... zahvaljujoč Marli." (Erickson in drugi 1999) Dejstvo je, da v Fincherjevem filmu nihče ne konča dobro, predvsem pa se slabo konča za ženske. Vedno se nekaj zgodi: prisiljene so v samomor (Ripley), obglavljene so (Tracy), izbrane, da zavajajo (Christine), dopuščajo čustveno zlorabo (Marla), se bojujejo z nasilnimi vlomilci (Meg), se ločijo zaradi serijskega morilca (Melanie) ali vse življenje hrepenijo po svoji največji ljubezni (Daisy).

Fincher je dobil negativne kritike tako za Ripleyjevo kot Tracy, Christine in Marlo; medtem ko je Melanie skoraj neobstoječa, je Daisy najverjetneje ženska, ki je v filmu Davida Fincherja dobila več časa na platnu kot vsi drugi njegovi ženski liki skupaj.

4.1 Ellen Ripley

Ko je poročnica Ellen Ripley prvič stopila na neznan planet in velika platna, se je pisalo leto 1979. Takrat se je začela saga *Alien*, v kateri se je predstavila kot prva svoje vrste. Bila je prva prava ženska akcijska figura. "Na novo je opredelila vlogo žensk v znanstvenofantastičnem žanru – pred Ripleyjevo se je ta vloga zdela sestavljena predvsem iz kovinskega mini krila in futuristične sence na očeh." (Ide 2008) Spletna stran Totalscifionline.com je Ripleyjevo celo razglasila za največjo znanstvenofantastično junakinjo vseh časov; premagala je tako Dano Scully (*Dosjeji X*) kot Sarah Connor (*Terminator I & II*) (Dayton Daily News 2009).

Vendar se je Ellen osebnostno spreminjala iz filma v film. V prvem je reševala svojo posadko, v drugem majhno deklico, v tretjem pa samo sebe oziroma ves svet pred sabo. "Ellen Ripley je bila pravzaprav običajna oseba, postavljena v neobičajne okoliščine," je povedala Sigourney Weaver (Dawson 2008). Po uspehu Ridleyja Scotta in Jamesa Camerona je studio seveda pričakoval dobre rezultate in velike denarce, vendar ima Fincher prav, ko pravi, da denar napravi ljudi nore. Film je bil v težavah že dolgo, preden je na sceno stopil on. Režiserji in scenaristi so prišli in odšli in nikakor se niso mogli zediniti o scenariju in zgodbi. Ustavili so se pri visokovarovanem zaporu na zapuščenem planetu, kjer Ripleyjina vesoljska ladja trdo pristane in preživi le ona. Sprva sicer ne vé, da je pristala skupaj s pošastjo, vendar ženska, ki je bila v prvem delu akcijska junakinja, v drugem pa varuška ali začasna mati, še zdaleč ne pričakuje, da jo je v tretjem delu nezemeljska predatorica izbrala za nadomestno mater. Fincher je takoj odstranil Newt in Hicksa in tudi Ripleyjevo že na začetku ubil. Medtem ko poskrbi, da z nje odstranijo vsako sled po ženstvenem; ji obrije lase in jo obleče v zaporniška oblačila, s številnimi približanimi prizori s pomočjo njenega obraza pripoveduje zgodbo, ki se dogaja okrog nje in nima tako veliko skupnega z akcijo ali znanstveno fantastiko. Če bi odvzeli nezemeljsko pošast in namesto nje postavili vlomilca, morilca ali posiljevalca, bi bila psihološka drama poročnice popolnoma enaka.

Po drugi strani pa bi bil *Osmi potnik 3* lahko nekakšen zaporniški resničnostni šov, saj v izključno moški zapor, v katerem so zaprti skoraj samo perverzneži, ki že mnogo let niso videli ženske, zaprejo skušnjava na dveh nogah. To se izkaže tudi za težavo, saj

se nekateri ne zmorejo zadržati. Ko jo napadejo v skupini, ona sicer potrebuje pomoč moškega, da jo reši, vendar se še zdaleč ne zvije v dve gube in joče zaradi skorajšnjega posilstva. Ripleyjeva je ženska, ki svojih čustev ne pokaže rada, vendar Fincher še vedno najde pot, da jo prikaže kot bolj čustveno od trdovratnih moških, ki jo obkrožajo. Kaže, da je Ripleyjeva nevarno zbolela in v trenutku, ko se pojavijo prvi znaki o nezemeljskem vsiljivcu, njej iz nosa začne teči kri. Zdi se, da se rojevanje nezemeljskega ploda simbolično začne s tem.

Poročnica v filmu zapolni tako moški kot ženski del vloge in premaga nezemeljskega nasprotnika šele takrat, ko se odpre zapornikom (Erickson in drugi 1999). Ko ugotovi, da je v njej bodoči up nezemeljskega pošastnega ekosistema, je razpeta med samouničenjem in borbo do konca, nato se vendarle odloči, da bo žrtvovala sebe³⁹ za to, da prepreči nevarnost za človeštvo.

4.2 Tracy Mills

Tracy Mills ima, tako kot Ripleyjeva v Fincherjevem prvencu, nosečniško skrivnost. Pustila je službo, v kateri je bila srečna, da je lahko z možem Davidom Millsom. On je zagnan detektiv, ki si predvsem želi uspeti in napredovati ter preiskovati prave umore, ne pa opravljati kakšnega nepomembnega dela. Čeprav na začetku filma kaže, da jo ima Mills res rad in da je punčica njegovega očesa, skozi film vedno bolj pozablja nanjo.

Tracy cele dneve poseda doma in čaka, da se on vrne k njej. Ko pride domov, ga opazuje, medtem ko skuša razvozlati primer; osamljena je in nesrečna. Pokliče ga v službo, on pa se ustraši, da je kaj narobe, in z njo govori s tihim in ljubečim glasom. Ona pokliče, da bi povabila na večerjo Davidovega detektivskega partnerja Williama Somerseta, ki je edini človek, s katerim je imela v novem mestu stike. Hitro začuti, da mu lahko zaupa, in na neki način se tudi detektiva bolje razumeta po tem, ko skupaj preživijo večer. Ko Somerset vpraša, kako ji je všeč mesto, Tracy ne odgovori, medtem

³⁹ Kar je simbolično izredno lepo prikazano z njenim skokom in potopitvijo v stopljen svinec, med katerim v Kristusovem položaju križa pada v vročo raztopino; med padcem se iz njenega telesa že požene nova kraljica, ki pa jo Ripleyjeva zgrabi in prisili, da se v svinec potopi skupaj z njo.

ko Mills stisne njeno dlan in namesto nje pove, da je potrebno nekaj časa, da se privadita na novo okolje.

Istega večera, ko Millsova gostita Somerset, se moška po večerji zapleteta v razpravo o primeru, medtem ko Tracy zapusti sobo in leže k počitku. Njen mož sicer ljubeče zapre vrata spalnice, da je ne bi motil, vendar hkrati popolnoma pozabi nanjo, ko odkrijeta novo podrobnost in zapustita stanovanje, da bi ugotovitev preverila. Tracy se zbudi in tava sama po stanovanju. Fincher v komentarju na DVD-ju pove, da je bil ta prizor sprva daljši in je prikazal Tracy v stanovanju, ko žalostno gleda skozi okno na turobno mesto. Prizor prikaže stavbo, v kateri živi Millsova, in kamera se oddaljuje, kar poleg razumevanja njene osamljenosti daje občutek, da jo nekdo opazuje.

Večer za tem Tracy ostarelega detektiva prosi za trenutek pozornosti, ki je od moža ni deležna, in dobita se naslednji dan, v petek. Še preden mu pove, za kaj gre, ji Somerset svetuje, naj se o tem pogovori z možem, a ona le odkima. "Ne morem mu biti v breme, posebej ne zdaj." Z malce premora in s trdom, da bi zvenela lahkotno, doda, da se bo že še navadila na stvari. Z iskanjem službe nima veliko sreče, in ko ji Somerset svetuje, naj poskuša v zasebnih šolah, se zdi indiferentna in nezainteresirana, zato jo prosi, naj mu pove, kaj jo zares teži. Z nesrečnim izrazom na obrazu mu pove, da bosta z Davidom dobila otroka. "Sovražim to mesto," ga zavrne, ko ji on odvrne, da ni prava oseba za ta pogovor. Namesto da bi se o nosečnosti zaupala Davidu, se zaupa njegovemu partnerju, saj ji po glavi rojijo (neizgovorjene) misli o splavu, česar možu ne bi mogla zaupati. Somerset ji pove o svojem razmerju in ji svetuje, naj Millsu ne pove o nosečnosti, če se odloči, da se bo otroka znebila. "Hočem imeti otroke," pove ona s tonom glasu, ki nakazuje na to, da stavku sledi 'ampak', ki sam zase pove, da čas še ni pravi. "Če se odločite, da ga obdržite, pa ga razvajajte do konca," so besede, ki jo spravijo v jok in pokažejo na globoko nesrečo, ki jo preveva.

John Doe Millsa ne ubije, ko ima priložnost, ker ima z njim boljše načrte; nekako tako kot pošast Ripleyjeve v *Osmem potniku* 3⁴⁰. Po 'pohoti' se Mills vrne domov, objame svojo spečo ženo ter ji pove, da jo zelo močno ljubi; ona mu odgovori, da vé, vendar mu

⁴⁰ Ripleyjeva takrat že nosi v sebi plod nove kraljice.

ne vrne izjave. Sledi umor 'napuh', po katerem Millsu na policijski postaji povedo, da ga je klicala žena. Skoraj zanemarljiv prizor, v katerem mu telefonistka zabrusi, naj si najde tajnico, veliko pove o njegovem odnosu do nje. Mills vzame številna sporočila in jih pospravi v žep ter nadaljuje pogovor s Somersetom. Tik za tem se policiji preda John Doe, v okrvavljenih oblačilih. Mills ga spravi na tla in vanj meri pištolo, ne vedoč, da je kri na njegovih oblačilih pravzaprav kri njegove žene in nerojenega otroka. Tik preden Mills na koncu ustrelji morilca, se na platnu pojavi delček sekunde dolg izsek Tracy.

Carol Buckland pravi, da je od trenutka, ko se pojavi na platnu, Tracy Mills žrtveno jagnje (Buckland v Swallow 2003, 82). Swallow meni, da je, čeprav je prvotna različica filma vsebovala nekaj več prizorov s Tracy, v končni različici vidimo ravno dovolj, da je njen umor pravi šok. "Bi bil učinek glave v škatli enak, če bi je videli več? ... Njena najpomembnejša funkcija je v tem, da zbliža Somerset in Millsa." (Swallow 2003, 86)

V redkih trenutkih, ko jo le vidimo v filmu, nosi preprosta bombažna oblačila, spi v spodnji majčki, za večerjo s Somersetom pa si obleče belo srajco in sivo krilo. S svojimi ravnimi, naivno navzven privihanimi svetlimi lasmi tako ustvarja popolno podobo sive miške, ki v filmu pokaže le eno paleto čustev, ki se vsa zlijejo v kategorijo 'nesrečna'.

4.3 Christine

Christine se prvič pojavi kot nerodna natararica, ki se zaleti v Van Ortona in po njem polije rdeče vino. Van Orton se odzove s svojo značilno snobovsko opazko, naj ga ne skuša očistiti, ko se mu ona vztrajno opravičuje. On se očitno spomni, da je podobno stvar naredila že prejšnji teden. "Kot kaže, bo čiščenje stalo več kot obleka," pripomni Christine, vendar ji on posmehljivo odvrni: "Mislim, da ne." Bolj ko se mu opravičuje, bolj je neprijazen in z žalitvijo, ki jo ona zamrmra sama pri sebi, si zasluži odpoved. Njega to očitno ne gane, vendar po anonimnem sporočilu, naj je ne pusti oditi, steče za njo. Ona se z njim ne ukvarja več, ker je zaradi njega izgubila službo, in on ji sledi, ne vedoč, zakaj. V njegovo smer se vrne, ko se neznan moški zgrudi na cesti in mu skuša pomagati. Van Orton ne verjame, da je moški resničen. "Poscal se je, je to dovolj

resnično zate?" mu ona zabrusi. Tam se začne njuna skupna odisejada, ki ji ni videti konca.

Van Orton sluti, da je Christine ključ do razumevanja dogajanja, in medtem ko ona išče izhod iz njunih zagat, jo on samo opazuje. Vendar se skupaj rešita iz prve zagate, med katero se pokaže, da je Christine njegovo veliko nasprotje. Ne boji se pomagati tujcu ali bežati pred policijo ali splezati po lestvi pred njim (ne glede na to, da ne nosi spodnjih hlačk), ko jima je za petama pes. Veliko bolj je iznajdljiva in predrzna kot on, in šele ko pristaneta v smetnjaku, se njegova ledena zunanost ravno dovolj stopi, da skozi prona prvi žarek humorja, ki je njej všeč. "Mizo za dva," reče Kitajcem, ki stojijo ob zadnjem vhodu kitajske restavracije in se jima smeji. Čeprav ona opozori na to, da je ni povprašal o njenem imenu, ga je očitno dovolj zanimala, da si je zapomnil njeno ime, ko jo je nadrejeni v restavraciji ogovoril. Neprijetno mu je, ko se privlačna ženska sleče pred njim in prha v njegovi pisarni, vendar nedvomno zato, ker ga privlači. Preden Christine odide, mu prizna dve stvari; da ji je nekdo plačal, da ga polije, in da jo privlači. Tu se njegov značaj začne spreminjati, za kar v največji meri nosi zasluge prav ona.

Christinina vpletenost v dogajanje postane bolj očitna, ko jo on obišče, da bi jo povprašal o podtaknjenih fotografijah, na katerih naj bi bila ona, vendar mu tega niti ne potrdi, niti ne ovrže. Kaže, da ji bo vedno bolj zaupal, dokler med stikanjem po njenem stanovanju ne ugotovi, da je tudi ona del CRS-a. Ko jo sooči z resnico, mu namigne, da ju opazujejo, in ko on ponori, je ona že oblečena in pripravljena na beg.

Ko bežita, mu Christine razloži, da je CRS podjetje, ki ne bo odstopilo od igre, in da sta v resnih težavah. Pove mu, da gre za finančno prevaro, potem pa ga pripravi, da podvomi o vseh ljudeh v svojem življenju, in ga z uspavalom v pijači spravi v nezavest. "Ne skrbi," mu reče in si prižge cigareto, preden se on zgrudi. Njuno končno soočenje se zgodi na strehi stavbe CRS, kjer kaže, da Christine čaka usoda, kot bi jo lahko pričakovala klasična femme fatale, dokler namesto nje Van Orton ne ustrelj svojega brata. Preden Christine odide na novo nalogo, Van Ortonu pove, da ji je ime Claire, in ga namesto na zmenek povabi s seboj na kavo na letališču, kar on sprejme; očitno dodobra spremenjen.

Zdi se, da je Christinina primarna vloga v filmu, da pomaga snobovskega bogataša pripeljati od bogastva in varnosti do obubožanosti in nevarnosti, da bo sposoben ponovno oceniti svoje življenje in spoznati, kaj je res pomembno. Očitno je, da je izbrana ženska, ki ustreza njegovemu profilu in mu je zato privlačna. Ves čas, ko se druží z njim (pod 'prisilo'), je oblečena preprosto; celo njeni škornji so takšne vrste, da v njih brez težav beži pred pobesnelimi psi. Njena izjava, da ne nosi hlačk, jo hitro postavi v vlogo fatalke, vendar se njena podoba precej spremeni, ko jo Van Orton najde v stavbi CRS-a. Tam je poslovna ženska, oblečena kot Nikita, deluje kot tajna agentka z lasmi, natančno spetimi v figo; v nasprotju z njenim videzom poprej, ko je imela lase malomarno spete v čop. Njeno ime, ki je brez priimka, je znano tudi v primeru morilskega stroja⁴¹ izpod peresa Stephena Kinga. Vendar na koncu Fincherjevega filma Christine kot moderna femme fatale ne umre, pač pa 'sleče' ime stroja in postane Claire. Ženska, ki je bila tam, da je spremenila brezobzirnega in egocentričnega milijonarja. Če bi bil Christinin lik spremenjen v moško osebo, nikdar ne bi deloval tako močno.

4.4 Marla Singer

Ena izmed najbolj uglednih ženskih figur v Fincherjevih filmih je nedvomno Marla Singer, ki se sicer kot stranski lik sprva zdi le kot okras in začimba ekskluzivno moškemu svetu, a se sčasoma in predvsem ob drugem ogledu filma izkaže za zelo dober namig za razlago filma.

Takoj na začetku filma Pripovedovalec s pištolo v ustih pove, da je ugotovil, da vse vodi nazaj k Marli Singer. Helena Bonham Carter je priznala, da sta se ji zdela Fincher in Marla podobna, zato je njen lik delno osnovala prav na režiserju.⁴² Vlogo gotske kraljice Marle je dobila popolnoma nepričakovano, saj je pred tem večinoma nastopala v klasičnih dramah, od *Hamleta* do *Dvanajste noči* in *Leta bele golobice*. Avtor knjižne

⁴¹ Avtomobila.

⁴² DVD-komentar.

predloge, Chuck Palahniuk, jo je opisal kot 'Audrey Hepburn na heroinu', na snemanju jo je kostumograf opisal kot 'Judy Garland tik pred koncertom'; Fincher jo je na snemanju celo klical Judy in Helena je med premori poslušala njeno glasbo (Swallow 2003, 124).

Pripovedovalec je od prvega trenutka, ko Marla s svojimi divjimi lasmi, črnimi sončnimi očali, 'pernato' jakno in cigareto v ustih vkoraka v podporno skupino za raka na modih in reče: "Saj je to rak, kajne?", navezan nanjo. S klobukom, ki daje njeni podobi dodatno temačnost, in z verižnim kajenjem, ki je tako nujno prisotno kot dihanje, daje vtis femme fatale. Pripovedovalcu gre tako zelo na živce, da celo reče: "Če bi imel tumor, bi ga poimenoval Marla." A vendar ga nekaj vleče k njej; kaj, še sam ne vé. Njena filozofija življenja je, da lahko kadarkoli umre. Tragedija je bila, da ni. Ker Pripovedovalec vé, da sta si preveč podobna, je nekako ne more izpustiti.

Vihrava in groba Marla začne spati s Tylerjem, ko jo reši po poskusu samomora. Bonham Carterjeva je povedala, da ni za nasilje, vendar razume, zakaj se morajo moški pretepati.⁴³ In prav to je tisto, kar jo obdrži v življenju Tylerja in Pripovedovalca. Je modna nihilistka, ki ne premisli dvakrat, preden kaj reče, je odrezava in brez sramu. "Predatorka je, ki se pretvarja, da je hišni ljubljencek," reče Tyler Pripovedovalcu. Razvije se "sadistični ljubezenski trikotnik s samomorilsko gotsko boginjo, imenovano Marla (ki nosi ličilo v slogu Marilynna Mansona)" (Svetkey 1999). Bonham Carterjeva naj bi svoji vizažistki na snemanju naročila, naj jo liči z levo roko, ker je verjela, da Marla ni niti dovolj izkušena v ličenju niti ji do tega ni dovolj, da bi se potrudila biti lepo naličena.

Četudi je samodestruktivna, zna potegniti črto, ko so drugi zlobni do nje in jo zlorablajo, pove Bonham Carterjeva.⁴⁴ "Marla ima veliko srce, saj Pripovedovalcu vedno znova odpusti. Nisem želela, da bi se k njemu vračala iz želje po vlogi 'žrtve'. Njena samodestruktivnost obstaja pod njenimi pogoji." Na neki način ga je verjetno želela rešiti, in čeprav je izredno močna in samostojna, je hkrati neizmerno velikodušna.⁴⁵

⁴³ DVD-komentar.

⁴⁴ DVD-komentar.

⁴⁵ DVD-komentar.

Številni namigi, za kaj v filmu gre in v čem je poanta, so podani skozi Marlin lik. S Pripovedovalcem se pogovarja intimno, zaupno in ga v nekem trenutku v kuhinji na hitro celo otipava. Ko pomisli, da ima v dojki bulo, pokliče Pripovedovalca, ne Tylerja, da ji pride pomagat pregledat prsi. Tyler in Marla, ki sta osrednji osebi v Pripovedovalčevem življenju, sta si na nihilističen in brezbrizen način podobna in nista nikdar hkrati v istem prostoru. Po Tylerjevem izginotju ji Pripovedovalec zabrusi, da ga ni več in da je izginil, in ona zbeži, pretresena in šokirana. Ko nekega dne zazvoni telefon, medtem ko Tyler in Marla glasno seksata, Pripovedovalec dvigne slušalko in zvoki dveh ljubimcev v trenutku potihnejo. Še več kot to; Erickson in drugi menijo, da je ona zaslužna za Tylerjev obstoj. "Ko ga Marlina sposobnost prilagajanja⁴⁶ ogrozi, se Pripovedovalec odzove s stvaritvijo Tylerja, ki ruši bolj kot združuje." (Erickson in drugi 1999)

Šele ko se razkrije, da sta Pripovedovalec in Tyler ista oseba, se občinstvo postavi na Marlino stran. "Končno jo lahko vidijo kot normalno žensko, ki je v odnosu z enim samim moškim. Prej je niso razumeli, mislili so, da je nesramna, brez vesti in da spi s Tylerjem in se ponuja Pripovedovalcu."⁴⁷ Ko se Marla vrne na prizorišče, kamor jo pripelje Tylerjeva 'vojska', je sprva besna, ko pa vidi, da je Pripovedovalec ranjen, se njeno vpitje spremeni v nežnejše tone. Pripovedovalec in Marla tako z roko v roki družno pričakata rezultat projekta Destrukcija.

4.5 Meg Altman

"Ženska je. Ženske potrebujejo varnost," reče Junior v filmu in skuša na tak način zvabiti Meg iz sobe za paniko. A Meg Altman ni običajna ženska. Pred kratkim je ločena, ker jo je mož zapustil zaradi mlajše ženske, ki ga ima očitno povsem pod nadzorom. Ko s hčerko Sarah prvič vstopita v petnadstropno hišo, je dovolj velika, da se Sarah po njej preganja s skirojem. Njena stroga oprava, črn plašč, temen pulover in hlače ter aktovka v roki, je le še dopolnjena s strogo pričesko, ki daje občutek, da se ne

⁴⁶ Marla pokaže precejšnjo mero sposobnosti prilagajanja, ko se kameleonsko sprehaja od ene podporne skupine do druge.

⁴⁷ DVD komentar.

premika, in z učiteljskimi očali, ki uokvirjajo njen obraz. Njeni čevlji nimajo pet, je praktična ženska in precej zapeta; komentar o izvrstnem stanovanju ji uide iz ust in hišo na koncu kupi samo zato, ker bo zanjo plačal njen bivši mož. "Očitno je, da ji ni kaj dosti do te hiše. Prevelika je in neosebna in soba za paniko ji nikakor ni všeč." (Pettrakis 2002) Obvladana je in zadržana. Pred hčerko se po vselitvi, ko prizor pri večerji pokaže, kako blizu sta si, pretvarja, da je močna in da je moževa odločitev, da ju zapusti, ne gane več. Pozneje, ko Sarah spravi spat, se v kadi s kozarcem vina sprosti in iz nje se ulijejo solze.

Dejstvo, da je hiša več kot prevelika za dve sami osebi, je zapečaten v trenutku, ko eden od vlomilcev Sarah reče: "Tvoja mama je bogata!" Ona mu odvrne: "Oče je bogat. Mama je samo besna." Sprva so ustvarjalci želeli prikazati mater in hčer, ki nista tako povezani⁴⁸, končna različica pa prikaže Sarah kot očitno povezovalko med materjo in očetom, ki ne govorita več. Ko jima uspe priključiti telefon in pokličeta Sarahinega očeta, je zveza prekinjena, in medtem ko Meg verjame, da jima bo prišel na pomoč, Sarah reče: "Ne bo. Ne poznaš je. Ne bo mu pustila."

Medtem ko sta zaprti v sobi za paniko, ki Meg že od prvega trenutka povzroča neprijetne občutke, in se vlomilci zunaj prepirajo, ona ves čas razmišlja in napenja možgane, kako se rešiti iz nastalega položaja. Vlomilci so na trenutke prenagljeni, neučakani in celo nespametni, medtem ko ona vsak svoj korak trikrat pretehta. Dejstvo, ki jo še bolj skrbi, je, da ima njena hči sladkorno bolezen in da je injekcija, ki ji lahko pomaga, eno nadstropje višje. Ker ji to ostane kot edina rešitev, tvega in se požene po stopnicah, vzame zdravstveno torbo in jo v zadnjem trenutku vrže v sobo za paniko, preden se vrata zaprejo.

V tistem hipu, ko Meg ostane na drugi strani vrat, se njen lik popolnoma spremeni, kar je potrdila tudi sama Jodie Foster. "V trenutku, ko stopi skozi vrata na drugo stran, se spremeni, kot da bi nekdo vzel buciko iz nje. Ni je stvari, ki je ne bi naredila [da reši svojo hčer]. Pripravljena je ogroziti sebe, moža, lagati policiji; karkoli je potrebno. Nekakšna žival se pokaže iz nje, ki je poprej sploh nismo videli." Fosterjeva prav tako

⁴⁸ DVD-komentar.

opozori na dejstvo, da jo izkušnja opomni, da je, čeprav se obnaša, kot da je vse dobro in da je močna ter svoja prava čustva skriva in se pretvarja, da je sposobna skrbeti sama zase in za hčer, imela življenje, preden je bila poročena, in je znala skrbeti sama zase.⁴⁹

Fincher je povedal, da on vidi film kot zgodbo o ločitvi. "Gre za film o uničenju doma in o tem, kako daleč si sposoben iti, da obdržiš, kar imaš." (Brooks 2002) Daleč najbolj zanimiva teorija pa je tista, ki jo poda Travers, ki občinstvo pozove, naj pozabijo vse recenzije, ki pravijo, da ta film nima podtona ali zgodbe med vrsticami.

Kaj pa tole: vsa stvar sploh ni resnična. Vse se dogaja v glavi lika Jodie Foster, ženske, ki jo je bogat mož zapustil zaradi manekenke. Trije tatovi, ki vdrejo v njeno hišo na Manhattnu, predstavljajo njeno bojevito psiho. Jared Leto je njen pohlepni ego – vzemi prascu vse, kar lahko. Dwight Yoakam, v smučarski kapi, je podivjani id; možička pretepe do obisti – fantazija vsake žene, s katero so narobe ravnali. Forrest Whitaker, dobri tat, je superego, ki nadzira vse tiste nerazumne impulze, in je edini od Fosterinih fantomov, ki preživi. (Travers 2002)

4.6 Melanie Graysmith

Melanie Graysmith je iz prve vrste opazovala Zodiakovo uničevanje življenja, saj je svojega moža, Roberta, spoznala, tik preden je padel v brezno Zodiakove uganke. Roberta Graysmitha spoznamo kot malce posebnega karikaturista, ki za San Francisco Chronicle riše politične karikature, in v njegovih očeh je prisotna zvedavost, ki je kmalu razložena kot ljubezen do ugank. Onstadova gre tako daleč, da ga označi za "obsesivnega po naravi" (Onstad 2007). Na njunem prvem srečanju, ki je očitno zmenek na slepo, je njun pogovor kaj hitro preusmerjen na stvari, povezane z Zodiakom in njegovimi ugankami ter raziskovanjem primera. Kaj ima ona povedati, ga ne zanima preveč, pač pa ga bolj skrbi, če ima dovolj drobiža, da iz telefonske govornice preveri,

⁴⁹ DVD-komentar.

kaj se dogaja z njegovim kolegom. Melanie mu celo posodi drobiž in opazuje Roberta, kateremu kolegova žena pové, da ga bo poklical, ko se vrne. Zato gre Melanie tudi z njim domov in zaspí na njegovem kavču. Ko se zbudi, ji on reče, da lahko odide, pa ga ona zavrne: "To je najbolj zanimiv zmenek, kar sem jih kdaj imela!" In prav teh besed se pozneje spomni, ko mu ob razpadu njunega zakona reče, da je bila njuna ljubezen zmenek, ki se ni končal.

Graysmith pogosto pozablja nanjo; tudi v kinu, ko gre po koncu filma iz dvorane, da bi pozdravil Averyja, ona pricaplja za njim. Če gledalec ni pozoren, jo lahko celo spregleda. Njun odnos je bil obsojen na propad že od vsega začetka, saj je imel Graysmith v srcu dovolj strasti le za eno stvar, in izbral je obsedenost z Zodiakom. Ko sta že poročena, se odloči, da bo napisal knjigo o morilcu, in preiskuje dosjeje ter obišče Averyja. Ob vrnitvi domov ga Melanie vpraša, kje je bil, in on osebi, ki jo najbolj ljubi in ji zaupa, laže in reče, da je bil v knjižnici, medtem ko ona samo strmi vanj. Čeprav vé, kaj se dogaja, ji ni všeč, da v medijih piše o tem, da njen mož piše knjigo o Zodiaku, saj se boji za svojo družino, medtem ko njemu to ne pade na pamet. Prav tako je primer ne zanima, naveličana je njegovega tekanja sem ter tja in si želi, da bi se stvar končala. Kmalu, ko začne morilec klicati Graysmitha, ji ponovno laže in reče, da je bila napačna številka.

Njegova obsedenost z morilcem pripelje tako daleč, da Robert ni sposoben jesti večerje s svojo družino, če so na televiziji poročila in govorijo o Zodiaku. V tistem trenutku, ko odide od mize in se ona ukvarja z otroki, postane očitno, da je samo ona starš v tem odnosu, saj disciplinira in vzgaja tudi njegova otroka iz prvega zakona. Še več; ko mu da dovoljenje, da zapusti mizo med večerjo, se vzpostavi nekakšna vez, v kateri je Melanie videti kot starševska figura, ki se ukvarja z odraslimi težavami, medtem ko Graysmith išče namige in rešuje svojo sestavljanke.

Robert za njenim hrbtom otroke vpleta v raziskovanje, saj jih uporablja kot pomočnike v podčrtavanju dejstev in ugotavljanju povezav pri zajtrku, ko ga otroci tudi vprašajo, zakaj z mamo ne spita več v isti postelji. Vez je očitno prekinjena. Ko reši zadnjo šifro, ga intervjuvajo na televiziji, kar Melanie spet ni všeč, saj je prepričana, da je zdaj, ko Zodiak vé, kakšen je na pogled, Robert v še večji nevarnosti. Skuša se pogovoriti z

njim, vendar se on noče, ker se mu mudi na lov za novim namigom. Ko se vrne domov, Melanie ni več, ostal je sam. Ko se ona vrne, izvemo, da ji ni vračal klicev, ona pa še vedno izrazi zaskrbljenost in ga vpraša, če je jedel. Prinese mu zadnje papirje, ki jih je potreboval, in mu zabiča, naj to konča. Fincher je povedal, da je želel prikazati, da se ne bosta pobotala, vendar se bosta razšla zrelo.⁵⁰

Melanie je skozi film konsistentna tako s svojim značajem kot videzom; ravni lasje, s prečo na sredini, pričajo o preprostemu dekletu. Vedno nosi očala in preprosta oblačila in ves čas se ga trudi razumeti in je sprva razumevajoča ženska ter pozneje prijazna in skrbna mati in žena. Kaže, da ga zapusti bolj zato, ker jo skrbi za varnost otrok, kot ker ga ne bi mogla več prenašati. Prava Melanie Graysmith je bila na snemanju kot svetovalka, saj je Fincher, čeprav je film osnovan na knjigi, ki jo je Graysmith napisal, želel prikazati, kako je obsedenost uničila njegovo življenje.

4.7 Daisy

Najnovejši Fincherjev film velja za velik odmik od navadno temačnih tematik; morilcev, iger z življenji, borb za preživetje in obsedenosti. *Nenavaden primer Benjamina Buttona* je režiserjev najbolj prijeten, krvnemu pritisku prijazen film. "Na koncu vsi umrejo. To je bil edini način, da sem lahko prenesel vse drugo," se je Fincher posmehnil samemu sebi in svoji temačnosti. Hkrati film vsebuje največ ženskih likov izmed vseh njegovih filmov in večinoma se vse precej posvečajo vzgajanju, negovanju in skrbi za ljudi okrog sebe; naj bodo to njihovi možje, otroci ali pa stari ljudje v domu za ostarele.

Lik Daisy se zdi v filmu na trenutke skoraj bolj osrednji kot Benjamin. Ona je tista, s katero se zgodba začne in konča, in spet je to dokaz, da zaokroža celotno zgodbo, ki bi bila brez nje popolnoma drugačna. Takoj po prvem srečanju z Daisy Benjamin vé, da je to oseba, ki mu bo spremenila življenje, in kot pravi Fincher⁵¹, je to prizor, iz katerega

⁵⁰ DVD-komentar.

⁵¹ DVD-komentar.

vznikneta, saj je bilo od njene percepcije odvisno, ali bo ostarelega otroka sprejela ali ne. "Nikdar nisem pozabil njenih modrih oči," reče Benjamin.

Naslednjič, ko se srečata, Daisy šteje približno dvanajst let in se je iz mlade, nadobudne plesalke že razvila v bolj fantovsko dekle, ki je tekmovalno in na njegovo vprašanje, če zna plavati, odgovori z: "Lahko naredim vse, kar lahko narediš ti." Benjamin je imel skoraj osemnajst let in se je odločil, da gre v svet. Ona ga sprva opazuje, kako odhaja, potem pa steče za njim, v bojazni, da ga ne bo več videla, in mu naroči, naj ji pošilja razglednice od vsepovsod, kar je tudi storil. Ko spozna Elizabeth Abbott, ji piše, da se je zaljubil, kar njo vidno pretrese in kar nekaj časa ne vé, zakaj. Spoznala je, da čuti nekakšno lastništvo nad Benjaminom, za katero niti vedela ni. Ko Caroline ostarelo Daisy vpraša, če želi, da preskoči ta del, ji Daisy odvrne: "Ne, vesela sem, da je imel nekoga, ki ga je grel."

Ko se Benjamin vrne domov, star 26 let, le malo za tem pride Daisy, ki ga sprva ne spozna, potem pa se mu takoj vrže v objem. "Ko sem odšel, je bila deklica," je zapisal v svoj dnevnik. "In njeno mesto je zasedla ženska. Bila je najlepša ženska, kar sem jih kdaj videl." Daisy mu takrat govori o *kismetu*, usodi. "Vedno sem videl ta film kot zgodbo, ne o dveh ljudeh, ki sta si usojena, pač pa o dveh ljudeh, ki sta se drug drugemu predala in vse življenje spoštovala to notranjo predanost, ki ni bila niti izgovorjena," pravi Fincher.⁵² Njuni življenji se res ves čas prepletata. V tem času je Daisy stara približno enaindvajset let, okuša New York in pleše v družbi najboljših plesalcev. Navdušena nad svojim novim življenjem, Benjaminu razlaga o vsem, kar doživlja na večerji, ki je pravzaprav njun prvi zmenek. On je večino časa tiho in se le smehlja, medtem ko je ona živahna in govori, čeprav Benjamin ne sliši ničesar, kar mu pripoveduje. Ko prižge cigareto, pripomni, da ni vedel, da kadi. "Dovolj sem stara," mu odvrne. "Za marsikaj sem dovolj stara." Istega večera ga poljubi in želi z njim tudi spati, vendar jo on zavrne.

Naslednjič, ko se srečata, jo on nenapovedano obišče, ker ji želi povedati o smrti svojega očeta. Ogleda si njeno predstavo in se jim pozneje, ko gredo plesalci na

⁵² DVD-komentar.

zabavo, pridruži in izve, da se je zaljubila v soplesalca in da je ljudem razlagala, da je Benjamin prijatelj njene babice. Odloči se, da bo odšel in ona ga napade: "Pojma nisem imela, da boš prišel! Kaj pa si pričakoval? Da bom vse spustila iz rok?" Položaj je zanimiv, ker ji on ničesar ne očita in daje občutek, da si Daisy sama očita, da ga zapostavlja. Ko on prizna, da jo je želel presenetiti in je pričakoval drugačen izid dogodkov, se vendarle zbere in ji pove, da je vesel zanjo in za njeno ljubezen, kar pa njej očitno ni všeč, saj se obrne in odide.

Tudi, kadar sta bila narazen, sta vedno mislila drug na drugega in si želela lahko noč pred spanjem. Dokler ni bil nekega dne poklican v Pariz, kjer je ona zaradi prometne nesreče obležala in se zavedala, da s petkratnim zlomom noge ne bo nikdar več plesala. Ko vidi Benjamina, pomlajenega in čilega, mu zaprepadeno reče: "Moj bog! Popoln si!" To stre njeno nečimrnost, noče njegove pomoči in mu pove, da nikdar ne bo hotela biti z njim, ter mu reče, naj odide iz njenega življenja, čeprav on trdi, da si bo morda premislila.

Ko se Daisy vrne, ima 39 let, in takoj ko se zagledata, si padeta v objem. Očitno sta končno v pravem času, da se zaljubita in sta skupaj. "Sledi obdobje medenih tednov," pravi Fincher, "vendar glasba ves čas govori, da ne bo trajalo." In enako meni Daisy, ki mu pove, da je vesela, da se nista spoznala prezgodaj. "Jaz sem bila tako mlada, ti tako star," reče. Pozneje ga tudi vpraša, če jo bo ljubil, ko bo zgubana, kar ji on vrne z vprašanjem, če ga bo ljubila, ko bo imel akne. Kaže, da se je on, verjetno tudi zaradi svojega telesa, veliko prej kot ona zavedal, da ni nihče popoln. To se izkaže za resnično, ko zaživita skupaj in se vedno bolj zavedata, da se ona stara, medtem ko se on pomlajuje. Med plavanjem v bazenu opazuje mlajše dekletke, ki brez težav hitro plava, in tiho zajoče, vendar si solze hitro obriše, ko vidi, da jo Benjamin gleda. "Se pač ne maram starati," zavrne njegove poskuse tolažbe.

In v trenutku, ko tudi ona dojame, da ni nihče popoln, odpre plesni studio in tako ponovno zaživi. Poučuje ples in v tistem času sta z Benjaminom približno enakih let; pri triinštiridesetih Daisy zanosi. Tistega večera, ko mu to pove, jo najde v studiu, kako poskuša plesati, vendar ji poškodovano telo tega ne dovoli. Benjamin se boji, da se bo otrok rodil takšen, kot je bil on, vendar mu Daisy zatrdi, da ga bo v tem primeru še bolj

ljubila. "Dragi, vsi končamo v plenicah," mu reče. To je točka, kjer je pripravljena sprejeti svojo starost. Rodi hčerko, ki jo poimenujeta Caroline. Ko ji Benjamin pove, da bo odšel, ker Caroline potrebuje pravega očeta, se ona prestraši, da jo zapušča, ker se ona stara. Ko odhaja, se Daisy zbudi sredi noči in ga tako prisili, da se pred njenimi očmi odloči, kaj bo storil.⁵³

Njuno naslednje srečanje je leta 1980, ko jo obišče v plesnem studiu in je poročena s prijaznim človekom. Caroline in možu ga predstavi kot družinskega prijatelja in mu na samem prizna, da je imel prav in da ne bi bila sposobna vzgajati njiju obeh; njega in hčerke. Pogovor med njima je neroden, gledata v tla in ne moreta najti prave tematike. Rojstvo otroka, ki naj bi bil tako srečen dogodek, je njiju razdvojil. Ko se ona oblači, svoje telo skriva pred njim, ki je videti star 23 let.

Ko Benjamin postane najstnik in pozneje otrok, Daisy skrbi zanj do smrti, in zdi se, da lovi zadnje trenutke njegovega življenja, ne glede na to, ali se je bo kdaj spomnil ali ne. Njuna ljubezen je bila očitno samo njuna; Benjamin jo je zapisal v dnevnik, Daisy pa o njej nikdar ni govorila. Skrivnost je bila tako intimna, da je ni delila s hčerko do smrti, čeprav je šlo za njenega očeta. Morda bi, če bi jo delila, izgubila svojo posebnost. Na neki način je tako Daisy sebična in si v tem vidiku življenja dovoli egocentričnost. Jones pravi, da sta Benjamin in Daisy "ustvarjena drug za drugega, vendar se boleče ne ujemata" (Jones 2009). Hkrati pa je odnos med njima tisti, ki je osrednja os filma. "V trenutku, ko se srečata v letih in fizični popolnosti, sta najbolj – priznajmo – dolgočasna." (Travers 2008)

Nikdar ne izvemo njenega priimka, znana je le kot Daisy⁵⁴. Njeno ime pa v prostem prevodu pomeni 'marjetica', in točno to tudi je. Nežna rožica, ki lahko preživi sama zase in kljubuje vetru in dežju. Z rdečimi lasmi je nakazana njena ognjevitá narava in njena modna oblačila kažejo na dekle, ki da veliko na zunanost. To Daisy pogosto tudi pokaže, ko jo skrbi njeno staranje, medtem ko se Benjamin pomlajuje; ko je bil on starejši, s tem ni imela težav in mu je z veseljem pripovedovala o svojem mladostnem

⁵³ DVD-komentar.

⁵⁴ Tako kot Christine iz *Igre*.

življenju, polnem vrveža, zanimivih ljudi in priložnosti. Bila je karieristka, katere uspeh je bil sestreljen zaradi nesrečnega naključja in ki je čutila, da je s tem izgubila nadzor nad svojim življenjem. Nazaj ga je dobila šele, ko je odprla lastno šolo. Ko Katrina napade New Orleans, pa se zdi, da je tudi njuna zgodba morala biti izbrisana s časom, ki je bil njun največji sovražnik.

5 UGOTOVITVE

Film ima svojevrstno zgodovino, v kateri so ženske igrale raznolike vloge. Spremenile so se od služabnic moškim in žrtev nasilja v močne ženske, ki lahko naredijo vse, kar lahko moški, in zraven najverjetneje še skuhajo večerjo. Fincher, ki je svojo režisersko kariero začel z žensko glavno vlogo, se je temu v naslednjih treh filmih ostro izogibal. V njegovih sedmih celovečercih sta tako le dva, v katerih igrata glavno vlogo ženski. Vendar to še zdaleč ne pomeni, da so ženske v njegovih filmih nebogljene in potrebne pomoči. Kot sem pričakovala, je namreč prav vsaka izmed njih ključna za razvoj zgodbe in torej tiste srži filma, ki ga dela takšnega, kakršen je. Na ogled sem postavila sedem ženskih likov iz sedmih celovečercev.

Ellen Ripley je ne le karieristka, pač pa celo bojovnica, ki je hkrati lik matere in antimatere. Medtem ko je lahko mati vsemu človeštvu in ga s svojo žrtvijo odreši zlobne nezemeljske 'kraljice', je antimaterinska v smislu ubijanja ploda v svojem telesu. Čeprav je ženska, vodi vojsko zapornikov v boju proti stvoru in jih pripravi, da ji popolnoma zaupajo in jo brezpogojno ubogajo. Po prebrani literaturi sem na Ripleyjevo gledala skozi drugačne oči, saj je bila prva prava ženska akcijska junakinja, ki pa je v sebi vendarle obdržala tako žensko toplino kot ranljivost. Čeprav se je Fincher filmu skoraj odpovedal⁵⁵, je uspel ustvariti svoj prvi ženski lik, ki je bolj kot karkoli drugega deloval izredno konsistentno.

Ena izmed najbolj netipičnih Fincherjevih žensk je Tracy Mills, ki je že na prvi pogled videti (le) kot žrtev, ki čaka, da bo nase prevzela možev greh, še preden ga bo ta storil. Nemočna je, nesrečna in nepripravljena vzeti zadevo v svoje roke in spada v okvir gospodinje in žene. Mati ne želi biti, ker bi to predstavljalo spremembo v trenutku, ki je za to najbolj neprimeren (za njenega moža, seveda). Tracy se v filmu pojavi, da služi velikemu klimaksu filma, brez katerega bi bil to le še en triler. Njen mili obraz, skoraj apatičen izraz in nežen glas, ki je skoraj popolnoma neanimiran in vsekakor ne nosi nobene odločnosti ter njeno značajsko 'meglenost' in dejstvo, da je zlahka spregledana,

⁵⁵ Zavrnil je tudi povabilo k sodelovanju ustvarjanja DVD-ja, kar je za režiserja, ki želi biti v vsakem pogledu vpleten v nastajanje DVD-jev svojih filmov, izredno nenavadno (Hunt 2003; DVD-komentarji drugih filmov).

sem videla kot ogledalo ali razlog, da jo celo lastni mož ignorira in potiska njeno pomembnost in pomembnost njene sreče na stran. Tudi Mills je namreč šele ob njeni smrti spoznal, kako pomembna je bila, kar hkrati ugotovi tudi gledalec filma.

Z Nicholasom Van Ortonom se igra femme fatale, Christine, ki nima niti priimka. Navadno so klasične fatalke spreminjale imena in lagale, in Christine dela oboje. Prav tako Van Ortona zvabi v svojo mrežo, ga pripravi do tega, da ji zaupa in da se vanjo celo zagleda; ne nujno v tem vrstnem redu. Obstaja pa ena razlika: Christine to počne, da bi egocentričnega in snobovskega bogataša naučila ponižnosti, spoštljivosti in iz otopelega telesa naredila človeka. Na ta način po mojem mnenju spominja ne le na moderno femme fatale, pač pa celo na postmoderno, saj ji ne gre za njegov denar ali ugonabljanje njegove kreposti. Morda je Van Ortonu simpatična tudi zato, ker mu ne kima, si upa povedati, kaj misli, in svojih stavkov, namenjenih njemu, ne začne z 'gospod Van Orton', česar on kot bogataš, ki mu svet leži pred nogami, ni vajen. A vse to je, konec koncev, le njena služba. Koliko je torej v Christine Claire, ne moremo vedeti, kar predstavlja le še dodatno skrivnost.

Med najbolj kompleksnimi liki pa je nedvomno Marla, ki bi zlahka padla v koncept 'kurbe', če se ne bi film zasukal tako, kot se je. S svojo vihravostjo in nenavadno podobo izstopa iz povprečja, in sicer na prvi pogled daje vtis temperamentne, a hladne in neljubeče ženske. Kot Bonham Carterjeva sama pripomni v DVD-komentarju, ima Marla pravzaprav zelo veliko srce, kar je dobro vidno v dejstvu, da Pripovedovalcu (oziroma Tylerju) vedno znova da še eno priložnost, čeprav je do nje več kot nesramen. Hitro bi lahko pomislili, da pusti, da z njo počne, kar hoče, vendar sem sama bolj dobila občutek, da verjame, da vsak človek zasluži več kot le eno samo priložnost. Če bi gledalci še vedno mislili, da spi s Tylerjem in zapeljuje Pripovedovalca, bi bil njen lik popolnoma drugačen. Tako pa se izkaže, da je Marla tam, da skrbi za Pripovedovalca, ki je pravzaprav Tyler, in mu pomaga zlesti iz shizofreničnega pekla. Ker sta si tudi izredno podobna, je ona edina, ki mu lahko ukazuje, ga nad(z)ira in usmerja, zato je verjetno ob njem ostala tudi na koncu.

Zapeta in stroga Meg Altman pokaže svoje prave barve kot mati Levinja, ko njej in predvsem hčerki Sarah grozi nevarnost. Sprva je zapeta, ima se pod nadzorom, svoje

prioritete pa vedno usmerjene v skrb za družino, ki jo zdaj, ko je razpadel njen zakon, sestavlja le Sarah. Tudi njena nepremična pričeska se spremeni v razmršeno zmedo na glavi in njen nadzorovani glas se spremeni v kričanje, ko je življenje hčerke na nitki. Ker ji otrok predstavlja vse, kar ji je še ostalo, in je njena edina čustvena podpora ter središče njenega življenja, se Megin miselni okvir popolnoma spremeni, ko ostane na drugi strani vrat, zunaj sobe za paniko, v kateri je Sarah v smrtni nevarnosti. V njej se nekaj premakne, saj vlomilca premišljeno pošlje po zastavljeni poti, da padeta naravnost v njeno past. Ker sta dobila, kar sta hotela, bi vlomilca najverjetneje zapustila njeno veliko hišo in Sarah pustila nedotaknjeno. Skratka, dobila sem občutek, da močan zamah z macolo, s katerim Meg Raoula pošlje prek stopniščne ograje, ni bil nujno potreben in ga najverjetneje ne bi izvedla, če se ne bi njen miselni okvir premaknil, je spremenil in povzročil, da prestopi na 'drugo stran'. Le malo je žensk, ki bi si upale vpiti na nasilne vlomilce, ki so zaprti v neprebojni sobi skupaj s hčerko.

Morda se zdi na prvi pogled tudi Melanie Graysmith kot uboga žena, ki nima nobene besede; sprva daje občutek tako stranskega lika, da se vprašamo, če jo film sploh potrebuje. Fincher jo je poimenoval 'piš svežega zraka', ki razprši splošno temačnost filma. In res je edina opazna ženska vloga v filmu njena; vse druge ženske, ki sestavljajo zgodbo, so: žena novinarja, zapornica in žrtve serijskega morilca. A vendar je po mojem mnenju gospa Graysmith ključna za razumevanje obsedenosti, ki je uničila življenje njenega moža. Žena obsedenega Roberta je močna, potrpežljiva in možu v oporo, dokler ne ogrozi družine. Opozarja ga, naj pomisli na otroka in nanjo, preden stopi nevarnosti pred obličje, vendar je on v svojem svetu in v prizmi, skozi katero gleda na svet, ne vidi svoje družine. V trenutku, ko prestopi to mejo in v potencialno nevarnost spravi tudi družino, ga Melanie zapusti, da se sam znajde, kakor ve in zna, odide brez slovesa, le s sporočilcem na hladilniku. Dovolj ga je prosila, dovolj opozarjala. Ni ženska, ki bi moledovala in prosila, vendar kljub temu preverja, če je z njim vse dobro, ga kliče in se oglasi pri njemu. Vendar njemu ni mar, on ne pogreša družine, žene in ljubečega doma. Melanie in mu na koncu celo reče, naj gre in konča to svojo gonjo, da bo lahko v miru živel. A brez nje. Škoda je nepopravljiva.

Ljubka Daisy, ki ujame srce nenavadnega Benjamina Buttona, pa ima še najbolj pester značjski odmik in največ časa v minutaži filma, saj jo spremljamo od rojstva do smrti. Iz ljubkega otroka se spremeni v predrzno deklico in iz nje v mlado žensko, ki hoče biti samostojna. Šele ko je dovolj odrasla, lahko z moškim, ki ga ljubi že od vsega začetka, srečno zaživi. Čeprav takrat čustveno doraste, še vedno potrebuje nekaj časa, da dojame, da ni nihče popoln. Dobila sem občutek, da ji godi, da je mlada in lepa, medtem ko je Benjamin star in betežen, kar je pozneje potrdila, saj obratne situacije ni dobro prenesla. Čeprav je tudi mati, ne daje občutka ljubečega in predanega starša, saj ji je njena skrivnost bolj pomembna kot povedati resnico o očetu hčerki. Najbolj srečna je, ko pleše in v baletnih copatih drsi po parketu. Ko izgubi sposobnost plesati, se ji podre svet. Nečimrna je in sovraži staranje, zaradi česar je morda še najbolj neprimerna za Benjamina, ki pa jo brezpogojno ljubi. Morda zato, ker je on v otroštvu kot starček že vedel, da gube niso pomembne; šteje srce. In to je na koncu spoznala tudi Daisy.

V Fincherjevih filmih ne nastopa veliko ženskih likov in navadno moški nosijo ne le večji del pomembnosti, pač pa tudi več dialoga. Ugotovila sem, da prav vse ženske v njegovih filmih na koncu pristanejo na tleh, ki so drugačna od tistih, s katerih so na začetku odskočile. Skozi film se spreminjajo in dane situacije jih včasih celo prisilijo, da popolnoma spremenijo bodisi svoj pogled na svet bodisi tek življenja, ki so si ga zamislile. Prav tako pri tem pogosto igrajo pomembno vlogo (njihovi) moški. Zaradi njihove sebičnosti se poženejo v smrt, so obglavljene, se predajajo nevarnosti, spijo s shizofrenim moškim in njegovim alteregom hkrati, so žrtve pohlepkih vlomilcev, izgubijo družinsko življenje in ljubezen svojega življenja.

Hkrati pa seveda tudi one vplivajo na te moške, ki jim spreminjajo življenje. Enkrat tako, da jim prekrižajo načrte in tisto, kar jih res zanima, utone z njimi v žgoči peči; drugič spet tako, da moškim postane jasno, kako pomembne so bile zanje, vendar šele, ko je že prepozno. Včasih služijo ključnemu razpletu in razodetju o shizofrenosti njihovega lastnega obstoja, včasih so namenjene spreobrnitvi, včasih jih šele na koncu spominjajo na tisto, kar so nekoč imeli, a so zaradi lastne sebičnosti in egocentričnosti to izgubili, in včasih zaznamujejo njihovo življenje in ga spremenijo, ne vedoč, kdaj in kako, in tega ne znajo sprevideti.

Fincherjevim ženskam v filmih ni nikdar dolgčas in v vsakem izmed njegovih filmov se ženski lik bolj odpira novim možnostim, dobiva več pozornosti in hkrati nosi več skrivnosti. Pridobiva na pomembnosti, razgrinja kotičke pripovedi, ki jih brez nje ne bi opazili, in s tem ženskam v filmu podaja priložnost, da se razvijajo in izpopolnjujejo. Ženske v njegovih filmih so sposobne biti vse; od karieristk do mater, bojevnic, kurb in devic in v sebi skrivajo še marsikatero podrobnost, ki je morda nikoli ne bomo doumeli.

ZAKLJUČEK

Film je sedma umetnost, ki je, že vse odkar je prvič pritegnil zanimanje in pozornost tistih, ki so si želeli ogledati gibajoče se slike na platnu, vzbujal polemike, vprašanja in različne interpretacije. Ljubitelji filmov vedno radi razpravljamo o določenih segmentih, zgodbah, osvetljevanju, fotografiji, posebnih učinkih, trikih, situacijah, likih in njihovih besedah.

V diplomskem delu sem obravnavala ženske v filmih režiserja Davida Fincherja in ugotavljala, kolikšno vlogo igrajo v pripovedovanju njegovih filmskih zgodb. Sprva sem se osredotočila na reprezentacijo žensk v medijih in popularni kulturi, in glede na to, da je bila večina te literature pisana s strani ženskih avtoric, v številnih primerih tudi feministk, ugotovila, da v veliki meri opisujejo žensko kot dolgo zatirano bitje. Skrbela naj bi za družino in dom, torej za 'zasebno', medtem ko je moški služil denar in hodil v službo, kar je predstavljalo 'javno'. Kar dolgo časa je trajalo, da je tudi ženska lahko prestopila v javno in še dlje; da je lahko kariero postavila pred ljubezen.

Liki, skozi katere so se v filmih lahko udejstvovala ženske, so se skozi desetletja spreminjali in šele v devetdesetih letih so ženske lahko začele osvajati svet in filmska platna na enak način kot moški. Postale so bojevnice in karieristke, prebile okvire žena in gospodinj, se izvile iz obroča femme fatale in predvsem začele dobivati netipične vloge. Tudi Fincherjevi filmi so se začeli v devetdesetih in prvi ženski lik v svojem filmu (akcijsko junakinjo!) se je Fincher odločil ubiti, četudi je bila del izredno uspešne trilogije in se je najverjetneje zavedal, da si bo s to odločitvijo nakopal na pleča sovraštvo vsaj oboževalcev franšize. Drugim ženskam, ki so sledile v njegovih naslednjih filmih, se ni veliko bolje godilo, saj prav nobena izmed njih ne konča srečno.

Ne glede na to, da so zgodbe filmskih junakov in junakinj v veliki meri izmišljene, fiktivne in niso osnovane na resničnih zgodbah, za nas kot gledalce šteje način, kako so ti junaki in junakinje podani na velikem platnu ter koliko jim mi, kot gledalci, seveda verjamemo. Filmi so pogosto odraz skupnega dela; rezultat sodelovanja scenarista in režiserja, vendar ima slednji v rokah glavno taktirko, ki nakazuje ton filma, smer razvoja in seveda tudi mero, do katere lahko gledalci čutimo sočutje z liki na platnu. Prav

slednje pa je tisto, kar film 'zapakira' v končni okvir, ne glede na to, ali so nam liki simpatični ali ne. Čeprav se njegovi filmi v veliki meri osredotočajo na moške in njihove demone, pa ga je zdaj bolj kot kdajkoli prej, predvsem po njegovem najnovejšem filmu sodeč, zelo težko pospraviti v predal in mu nalepiti nalepko. Ženske v njegovih filmih so ključne, pomembne in njegove zgodbe bi bile brez njih drugačne. Nikakor ne prazne, niti ne dolgočasne, vendar bi jim manjkalo začimb. Kaj nas še čaka od tega režiserja, ki se je zdaj potrdil ne le kot temačni režiser, pač pa tudi uspešen epski pripovedovalec, bi težko uganili, saj je že pred časom v komentarju o *Sobi za paniko* sam hudomušno pripomnil: "Naslednji korak je romantična komedija kot muzikal o serijskem morilcu."

LITERATURA

Adams, Thelma. 2007. Zodiac. *Us Weekly, New York*, 118 (12. marec).

Alt, Eric. 2009. *The 40 Best Movie Moms*. Dostopno prek: <http://www.premiere.com/Feature/The-40-Best-Movie-Moms> (18. junij 2009).

Ansen, David. 2007. The Rage of Aquarius; The Zodiac killer has never been caught, but David Fincher still made a riveting film about him. *Newsweek, New York*, 65 (5. marec).

BBC Woman's hour. 2004. Women in silent film. Dostopno prek: http://www.bbc.co.uk/radio4/womanshour/2004_08_mon_04.shtml (10. junij 2009).

Benshoff, Harry M. in Sean Griffin. 2004. *America on film: representing race, class, gender, and sexuality at the movies*. Massachusetts: Wiley – Blackwell.

Best and Worst Movie Moms. 2008. Rotten Tomatoes. Dostopno prek: http://www.rottentomatoes.com/m/graduate/news/1727296/best_and_worst_movie_moms (17. junij 2009).

Brenner, Jules, Paul Brenner, Pette Croatto, Rachel Gordon, Jesse Hassenger, Jason Morgan, Christopher Null, David Thomas in Don Wilmot. 2008. *The 15 Best Film Moms*. Dostopno prek: <http://www.filmcritic.com/misc/emporium.nsf/reviews/The-15-Best-Movie-Moms-2008> (12. julij 2009).

Brooks, Xan. 2002. Directing is masochism. *The Guardian*, 24. april. Dostopno prek: <http://www.guardian.co.uk/culture/2002/apr/24/artsfeatures2> (18. avgust 2009).

Brown, Virgie. 2002. *Film noir definition and information*. Dostopno prek: http://www.essortment.com/all/filmnoirdefini_roud.htm (25. julij 2009).

Bryan, Ford Richardson in Sarah Evans. 1996. *Henry's attic: Some fascinating gifts to Henry ford and his museum*. Michigan: Wayne State University Press.

Byars, Jackie. 1991. *All That Hollywood Allows: Re-reading Gender In 1950s Melodrama*. London: Routledge.

Bynum, Mat. 2006. *The Motion Picture Production Code of 1930 (Hays Code)*. Dostopno prek: <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html> (26. junij 2009).

Campbell, Virginia in Stephen Rebello. 1997. 100 Best Female Character Roles. *Movieline Magazine*, april. Dostopno prek: <http://www.filmsite.org/femaleroles2.html> (17. junij 2009).

Carr, David. 2003. Anna Wintour Steps Toward Fashion's New Democracy. *New York Times*. 17. februar. Dostopno prek: <http://www.nytimes.com/2003/02/17/business/media/17MAG.html?8hpib=&pagewanted=all&position=top> (12. junij 2009).

Chowdhury, Cassandra. 2008. A Comparison of Femme Fatales in Post-Modern Cinema and Noir Cinema. *Associated Content*, 21. julij. Dostopno prek: http://www.associatedcontent.com/article/881985/a_comparison_of_femme_fatales_in_postmodern.html?cat=40 (17. julij 2009).

Cieply, Michael. 2008. Wary Hollywood Plans More Chick Flicks (Hoping to Lure the Guys). *New York Times*, 9. april. Dostopno prek: http://www.nytimes.com/2008/04/09/movies/09roma.html?_r=1 (20. junij 2009).

Cinquemani, Sal in Ed Gonzalez. 2003. 100 Greatest Music Videos. *Slant Magazine*. Dostopno prek: <http://www.slantmagazine.com/music/features/greatestmusicvideos.asp> (30. maj 2009).

Corliss, Richard. 2007. Anatomy of a Manhunt. *Time Toronto*, 54 (19. marec).

Čakalič, Aleš. 2000. David Fincher. *Ekran* (3–4): 26–28.

Dawson, Jeff. 2008. Guns and Roses. *Sunday Times (London)*, 8 (7. december).

Dayton Daily News. 2009. Seen & Overheard: Ripley named top sci-fi heroine (4. junij).

Debeljak, Aleš, Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja. 2002. *Cooltura: Uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Študentska založba.

Dictionary.com. 2009. *Chick Flick*. Dostopno prek: <http://dictionary.reference.com/browse/chick+flick> (22. junij 2009).

Disney Archives. Fantasia. Dostopno prek: <http://disney.go.com/vault/archives/movies/fantasia/fantasia.html> (8. julij 2009).

Dyer, Richard. 1999. *Seven*. London: British Film Institute.

Ellis, Siân. 2007. Margaret Thatcher. *British Heritage: november*. Dostopno prek: <http://www.historynet.com/margaret-thatcher-iron-lady.htm/2> (18. julij 2009).

Entertainment Weekly. 2005. 12 Movies That'll Make Grown Men Cry. Dostopno prek: <http://www.ew.com/ew/gallery/0,,20015186,00.html> (18. julij 2009).

Erickson, Karl, Renee Sutter, Chris Switzer in Keith Jason Wikle. 1999. *David Fincher and the Lonely Man*. Dostopno prek: <http://turtleneck.net/winter00/tweedjacket/fincher.htm> (10. junij 2009).

Essay Sample on Gender Communication in "Thelma and Louise". 2009. Dostopno prek: <http://www.essaysample.com/essay/001134.html> (10. julij 2009).

Ezra, Elizabeth. 2000. *Georges Méliès*. Manchester: Manchester University Press.

Ferriss, Suzanne in Mallory Young. 2007. *Chick Flicks: Contemporary women at the movies*. New York: Routledge.

Filmsite.org. 2009a. *Film noir*. Dostopno prek: <http://www.filmsite.org/filmnoir.html> (25. julij 2009).

--- 2009b. *The Greatest Femme Fatales in Classic Film Noir*. Dostopno prek: <http://www.filmsite.org/femmesfatales.html> (24. julij 2009).

Graham, Renee. 1999. 'Fight Club' Pummels and provokes the sensesčakal. *Boston Globe* (15. oktober).

Green, Stanley in Elaine Schmidt. 1990. *Hollywood Musicals Year by Year*. Wisconsin: Hal Leonard Corporation.

Gubar, Susan in Joan Hoff. 1989. *For adult users only: The dilemma of violent pornography*. Indiana: Indiana University Press.

Haskell, Molly. 1987. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago & London: University Of Chicago Press.

Hollows, Joanne. 2000. *Feminism, Femininity and Popular Culture*. Manchester: Manchester University Press.

Huber, David Miles in Robert E. Runstein. 2009. *Modern Recording Techniques*. Focal Press.

Hunt, Bill. 2003. *The Alien Quadrilogy*. Dostopno prek: <http://www.thedigitalbits.com/reviews3/alienquad06.html> (17. avgust 2009).

Ide, Wendy. 2008. Ripley, believe it or not. *The Times. London (UK)*, 15 (17. julij).

IMDb, The Internet Movie Database. 2009a. *Best/worst 1970s Titles*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/chart/1970s> (12. junij 2009)

--- 2009b. *David Fincher (Biography)*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/name/nm0000399/bio> (30. maj 2009).

--- 2009c. *Fatal Attraction (Trivia)*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0093010/trivia> (17. julij 2009).

--- 2009č. *Marilyn Monroe*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/name/nm0000054/> (18. julij 2009).

--- 2009d. *Monkeyshines No. 1(Trivia)*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0361921/trivia>

--- 2009e. *Sharon Stone (Biography)*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/name/nm0000232/bio> (18. julij 2009).

Jacobs, Christopher. 2009. *Production Code*. Dostopno prek: <http://www.und.nodak.edu/instruct/cjacobs/ProductionCode.htm> (26. junij 2009).

Jameson, Richard T. 2007. *The Big Guy Cry*. Dostopno prek: <http://entertainment.msn.com/news/article.aspx?news=222503> (17. junij 2009).

- Johnson, Allen G. 2005. Chasing Zodiac. *San Francisco Chronicle*, 6. oktober. Dostopno prek: <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2005/10/06/DDGP7F2IJK1.DTL> (18. avgust 2009).
- Jones, J. R. 2009. The Curious Case of Benjamin Button. *Reader, Chicago*, 38 (31): 23. april.
- Kaplan, E. Ann. 1983. *Women and film: both sides of the camera*. London: Methuen.
- Krzywinska, Tanya. 2006. *Sex and the cinema*. London: Wallflower Press.
- Macdonald, Myra. 1995. *Representing Women: Myths of Femininity in the Popular Media*. London: A Hodder Arnold Publication.
- Macnab, Geoffrey. 2009. Beauty and brains. *The Independent London*, 6 (8. april).
- Meden, Jurij. 2000. Klub golih pesti. *Ekran* (3–4) 29–31.
- Mockenhaupt, Brian. 2007. The curious case of David Fincher. *Esquire* (marec): 158.
- Modic, Max. 2005. Kane, pojdi se solit (sto najboljših filmov vseh časov po mojem izboru) *Premiera*, 20. april. Dostopno prek: <http://www.premiera.si/kolumna/300> (20. junij 2009).
- Newman, John. 2001. Women and the Silent Screen' conference to include two screenings. *UC Santa Cruz Currents*, 22. oktober. Dostopno prek: <http://www.ucsc.edu/currents/01-02/10-22/film.html> (20. avgust 2009).
- Neale, Steve. 2000. *Genre And Hollywood*. London: Routledge.
- Nedog, Tadeja. 2003. *Klub golih pesti: upor modernega potrošništva*. Diplomsko delo. Ljubljana: FDV.
- Onstad, Katrina. 2007. Star crossed. *CBC News*, 2. marec. Dostopno prek: <http://www.cbc.ca/arts/film/zodiac.html> (18. avgust 2009).
- Pearson, Roberta E. in Philip Simpson. 2000. *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. London: Routledge.

Petrakis, John. 2002. Not home alone. *The Christian Century Chicago*, 9 (24. april).

Powers, John. 2009. On Hollywood's Strong, Self-Hating Women. *NPR: National Public Radio*, 31. julij. Dostopno prek: <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=111419481&ft=1&f=13/> (17. avgust 2009).

Random House. 2004. *Author Q&A: Lauren Weisberger*. Dostopno prek: <http://www.randomhouse.com/features/devilwearsprada/qanda.html> (12. junij 2009).

Rose, Jenny. 2003. *Women in film*. Dostopno prek: <http://www.greencine.com/static/primers/womeninfilm.jsp> (18. avgust 2009).

Rosenbaum, Jonathan. 2008. Fight Club. *Reader Chicago*, 32 (16. oktober).

Schruers, Fred. 1997. David Fincher's bizarro game. *Rolling Stone* (3. april): 52–53.

Slide, Anthony. 2000. *Nitrate Won't Wait: A History of Film Preservation in the United States*. North Carolina: McFarland & Company.

SuperiorPics. 2009. *Celebrity Profiles: David Fincher*. Dostopno prek: http://www.superiorpics.com/david_fincher/ (30. maj 2009).

Svetkey, Benjamin. 1999. Blood sweat & fears. *Entertainment Weekly New York*, 24–31 (15. oktober).

Swallow, James. 2003. *Dark Eye: The Films of David Fincher*. London: Reynolds & Hearn.

Štefančič jr., Marcel. 2002. Soba za paniko. *Mladina* (24). Dostopno prek: <http://www.mladina.si/tednik/200224/clanek/kino-02/> (10. julij 2009).

--- 2007. Zodiak. *Mladina* (22). Dostopno prek: http://www.mladina.si/tednik/200722/clanek/kul-film--marcel_stefancic_jr/ (15. junij 2009).

The Free Dictionary. *Ballbreaker*. 2009. Dostopno prek: <http://www.thefreedictionary.com/ball-breaker> (2. julij 2009).

Tóth, Anna Zsófia. 2008. The Representation of Aggressive Women in Various Adaptations of Maurine Dallas Watkins's Chicago. *Americana Journal* IV (1). Dostopno prek: <http://americanajournal.hu/vol4no1/toth> (15. junij 2009).

Travers, Peter. 1993. Alien 3. *Rolling Stone*, 19. avgust. Dostopno prek: http://www.rollingstone.com/reviews/movie/5948363/review/5948364/alien_3 (1. avgust 2009).

--- 2002a. Panic Room. *Rolling Stone* (893): 137.

--- 2002b. Digging deeper into "Panic Room". *Rolling Stone* (895): 80.

--- 2008. The Curious Case of Benjamin Button. *Rolling Stone* (1068): 118.

Turner, Graeme. 1999. *Film as social practice*. New York: Routledge.

Waldman, Sharon Levine. *Tribute To Katharine Hepburn*. Dostopno prek: <http://www.films42.com/tribute/hepburn.asp> (17. maj 2009).

Wikipedia, The Free Encyclopedia. 2009a. *Erotic Thriller*. Dostopno prek: http://en.wikipedia.org/wiki/Erotic_thriller (17. junij 2009).

--- 2009b. *Ingenue (Stock Character)*. Dostopno prek: [http://en.wikipedia.org/wiki/Ingenue_\(stock_character\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Ingenue_(stock_character)) (18. julij 2009).

--- 2009c. *Thelma & Louise (Critical Reception)*. Dostopno prek: http://en.wikipedia.org/wiki/Thelma_&_Louise#Critical_reception (14. julij 2009).

--- 2009č. *Seven (film) (Reception)*. Dostopno prek: [http://en.wikipedia.org/wiki/Seven_\(film\)#Reception](http://en.wikipedia.org/wiki/Seven_(film)#Reception) (18. julij 2009).

Wright, Will. 2007. The First Movie Ever Made: A History of Film Firsts. *Associated Content*: 3. december. Dostopno prek: http://www.associatedcontent.com/article/461209/the_first_movie_ever_made_a_history.html (2. julij 2009).

Yahoo! Movies. 2009. *David Fincher (Biography)*. Dostopno prek: <http://movies.yahoo.com/movie/contributor/1800021714/bio> (30. maj 2009).