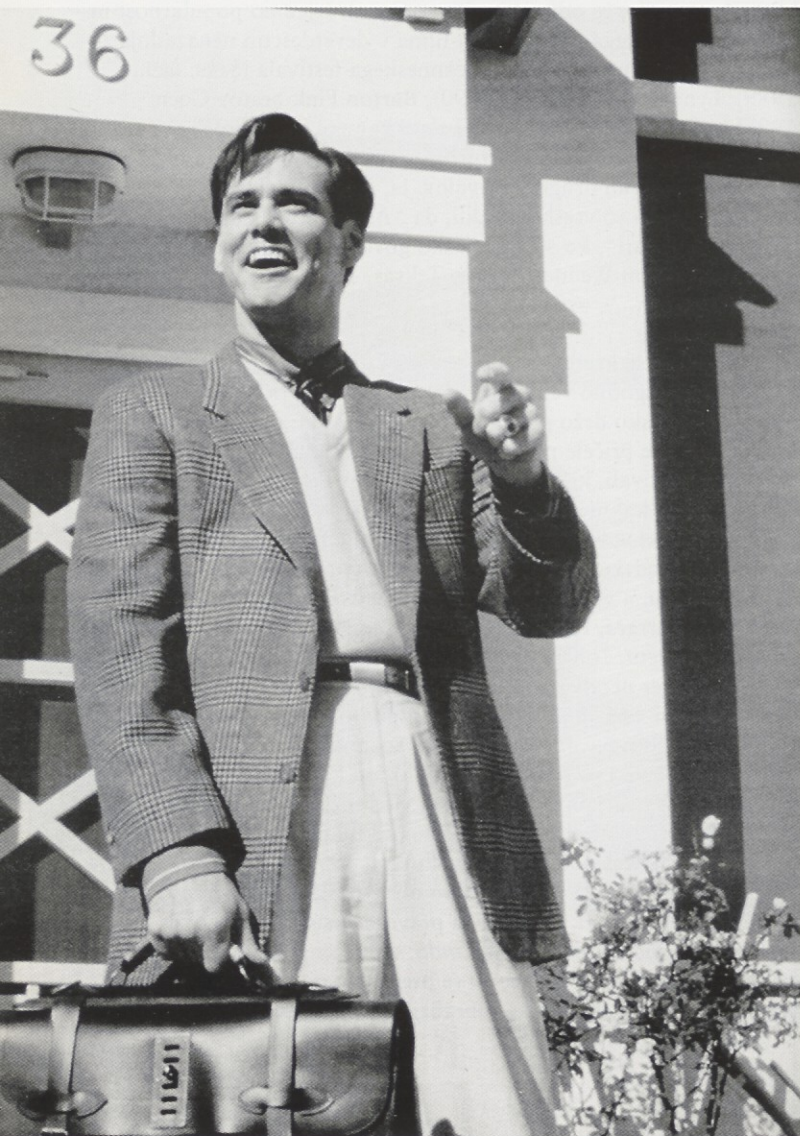


"dobro jutro
devetdeseta. če vas
slučajno ne srečam več,
pa še dober dan, dober
večer in lahko noč."



Jim Carrey
Trumanov show

Leto 1989 je bilo slabo leto. Umrl je Laurence Olivier. Umrl je John Cassavetes. Umrl je Joe Spinell. Umrl je Lee Van Cleef. In umrl je Sergio Leone. Največji režiser vseh časov. Za revolucijo je potreboval le prgišče dolarjev. Postal je novi šerif v mestu in za dolar več uzakonil nova pravila. Kilavim kavbojem je s počesanih glav odstrelil drage klobuke, še preden so lahko pomislili na svoje bleščeče zloščene kolte. V novih, dišečih škornjih jih je vrgel v prah in blato ulice. Z brco v rit jih je nagnal iz mesta. Nato je zrušil še mesto in razstrelil divji zahod z njegovo mitologijo vred. Kakšen Monument Valley neki. Divji zahod je zrasel v Španiji, Italiji, Nemčiji, Jugoslaviji, Romuniji. Povsod, le na divjem zahodu ne. Ko ga je zgradil, so prišli. Da, tiho. In odšli v legendo. Možje brez imena. Na primer Lee Van Cleef ali pa Clint Eastwood. Niso prišli po čast in oblast. Niso prišli ne v imenu vere ne v imenu oblasti. Prišli so po dolarje. Vsaka kroglja je imela svojo ceno. Noben strel ni bil zastonj. Ko so jih izstrelili dovolj, so enako tiho izginili. Nihče jih ni več videl. Za njimi so ostali samo filmi. Najlepša leta našega življenja. Filmii Sergia Leoneja so zgedali kot filmi nekoga, ki je videl vse filme. Tiste, ki si jih je želel videti, pa jih ni mogel, je preprosto posnel. In ti so videli tudi tiste, ki šele bodo posneti. Recimo najboljše filme devetdesetih.

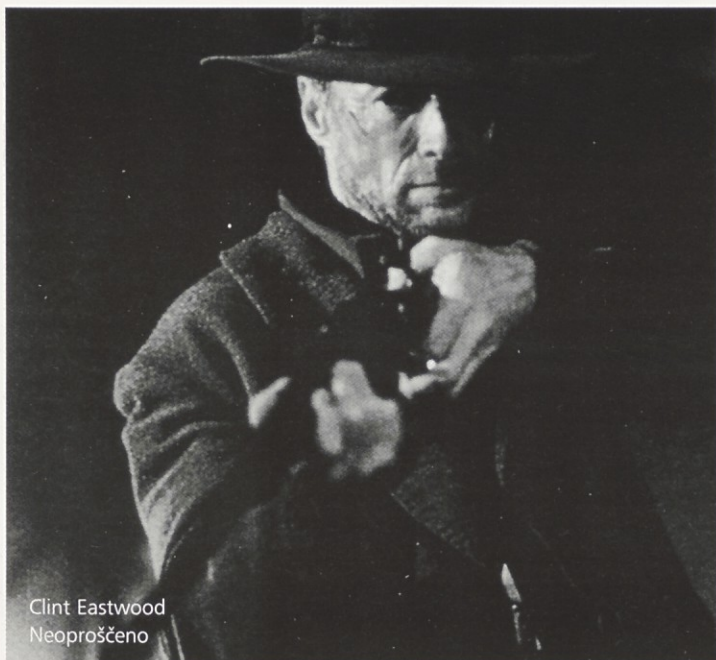
Leto 1989 je bilo slabo leto. Umrl je Laurence Olivier. Umrl je John Cassavetes. Umrl je Joe Spinell. Umrl je Lee Van Cleef. Umrl je Sergio Leone. Kaj je sploh še ostalo za zadnje desetletje drugega tisočletja? Komaj kaj. Okej, pogledjmo, koliko od tega si velja zapomniti, in mimogrede škartirajmo tiste, ki jim ni uspelo. Za lažjo orientacijo smo jih strnili v sedem kategorij. Toliko je namreč smrtnih grehov.

"Dobro jutro. Če vas slučajno ne srečam več, pa še dober dan, dober večer in lahko noč," bi devetdeseta pozdravil dobrodušni Truman Burbank. Res je, v devetdesetih je bilo v kinu – mislim, da zdaj že lahko uporabljamo preteklik – najtežje srečati prav devetdeseta. Ko pa si jih srečal, si jih prepoznal na prvi pogled. Po kričecem imidžu in pretenciozni substanci v mikrogramskih odmerkih. Če bi devetdeseta strnili v en sam film, bi zgedal kot Austin Powers z obrazom Leonarda DiCaprija in v režiji Wima Wendersa. Filmarji so se v kroničnem pomanjkanju scenarijev panično ozirali nazaj in na slepo eksperimentirali s trendi, liki in imeni, ki so zažigala v minulih desetletjih. Fino, a pri tem so pozabljali na dokaj bistveno reč – vsebino. Forme v devetdesetih zlepa ni zmanjkalo. Metali so ti jo v glavo. V vseh tehnikah. Barvno, črno-belo, digitalno, v DTS-u, SDDS-u, na DVD-ju, kakorkoli. Specialni efekti so postali instantni nadomestek za zgodbo. Računalnik je postal edini glavni scenarist. Heh, zahteval ni ne mastnih honorarjev ne procentov od dobička. Zbudili so se dinozavri in pomalicali par naključnih sprehajalcev. Prifrčala so vesoljska bitja in v gigantskih vesoljskih ladjah sesula svet. Okej, pompozno in dovolj *trashy*. Toda ko so za 300 milijonov dolarjev dvignili Titanik samo zato, da bi ga znova potopili, ko so za pol toliko oživili Godzilo, kraljico B-šodra, samo zato, da bi bila večja kot T-rex, ali pa ko je za enak denar Bruce Willis reševal svet tako, da je zajahal ubijalski meteor, takrat smo se upravičeno vprašali, v čem je štos. Smo mi zrasli, ali se je film spet zmanjšal?

V sedemdesetih in osemdesetih, ki so jih devetdeseta pogosto nosila na jeziku (priporočamo *Vročé noči* (1997), odsvetujemo *Studio 54* iz naslednjega leta), je vsaka referenca dobila svoj film, vsak pogled je našel svoj žanr in vsak film je bil večji od resničnosti. Če si hotel razumeti svet okoli sebe, si moral gledati filme. Če si želel izvedeti resnico, si moral v kino. Devetdeseta so izgorevala v eni sami dolgočasni želji: ustvariti film, ki ga bo videl cel svet in ki bo vsem všeč, ker ob njem ne bo treba preveč napanjati možganov. Skratka, posneti definitivni konec filma.

Nostalgija

Clint Eastwood sodi med igralce, ki so s svojo pojavnostjo dali žanru podobo. Clint je že več kot trideset let filmska osebnost, ki je z žanrom sovpadla do te mere, da ju je nemogoče ločiti. Sergio je poleg Eastwoodove karizme ustvaril popolnoma drugačen, nihilističen in antiherojski vestern, ki cinično obračuna z moralistično nadahnjenimi žanrskimi izdelki hollywoodske



Clint Eastwood
Neoproščeno

produkcije, ki so imeli samo to napako, da so verjeli govoricam o herojih divjega zahoda, čeprav teh herojev niso nikoli znali prepoznati. Ko je Eastwood zaznamoval žanr z drugim mitskim likom, kot brezkompromisni *Umazani Harry* (*Škorpijon ubija*, 1971), so v njegovem jemanju zakona v svoje roke vsi videli revizionistično, fašistoidno gesto, le redkokdo pa se je zavedal, da je zakon v bistvu le govorica o moči in poštenosti, za katero se skrivata skrajna impotentnost in inertnost, ki omogočata, da vsakdo vzame zakon v svoje roke in si ga poljubno razlaga. *Neoproščeno* (1992) nas sprašuje, če je divji zahod sploh kdaj obstajal in obliki, kot ga poznamo mi. So junaki divjega zahoda, npr. hladnokrvni morilci, neustrašni zagovorniki pravice in revolveraši, res bili to, ali jih je ustvarila le govorica, da bi popestrila neznosno in enolično realnost? Je William Munny resnično hladnokrvni morilec žensk in otrok, ali je le legenda, ki jo je ustvarila domišljija? Ko Munny prispe v mesto Big Whiskey, se sooči z oblastnim šerifom (Gene Hackman), utelešenjem nemočnega zakona iz filma, ki kot nekakšen eksorcist brutalno izganja iz mesta vse, kar spominja na vestern, torej legende, brez katerih ta žanr ne obstaja. Preživeti v takem okolju pomeni postati tisto, za kar te okolje ima, poistovetiti se z govorico: tudi če je Munny resnično bil tisto, za kar ga imajo, je bilo to posledica "spremenjenega stanja" – Munny se ne spomni, če ga je bilo kdaj strah, ker je bil vedno pijan – in mesto, ki se imenuje Big Whiskey, tako postane kraj končnega obračuna, simboličnega zlitja govorice z resničnostjo. *Neoproščeno* je na trenutke celo lirična pripoved o času in resnici, iz katerih je pognal vestern, in spomin za čase, v katerih vesterna ni več, ker so pozabili na legende. Poleg tega, da film predstavlja najlepši spomin na Sergia Leoneja in Dona Siegla, je tudi avtobiografski vpogled v Clinta Eastwooda samega, ki je mojstroma posvetil film in dokazal, da legenda še živi. Za Eastwooda so padli prvi oskarji. Vesterni, ki so prišli po letu 1992, so jih zgrešili. Še več, *Tombstone* (1993), *Posse* (1993), *Geronimo: An American Legend* (1993), *Wyatt Earp* (1994) in *Wild Bill* (1995) so zgrešili tudi poanto. Da za vestern v devetdesetih potrebuješ krepko mero zdrave in žanrske distance, sta pogruntala le Michael Mann (*Poslednji Mohikanec*, 1992) in Sam Raimi (*Hitri in mrtvi*, 1995).

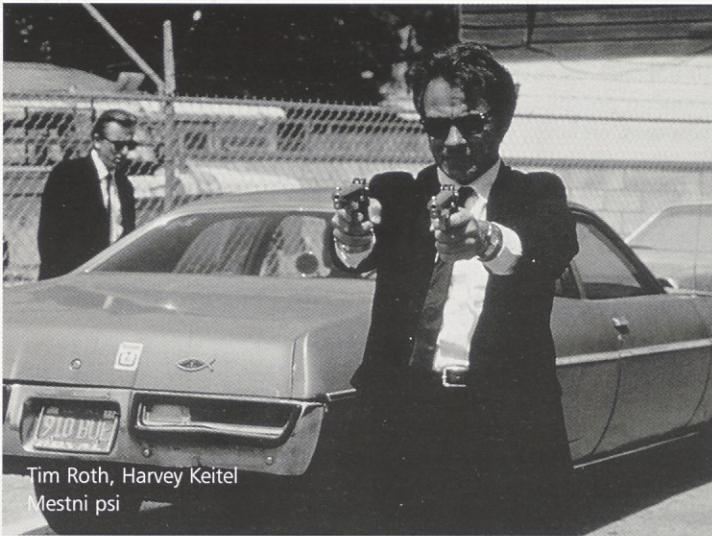
Seks

V devetdesetih ga na platnu takorekoč ni bilo. Potem, ko je Sharon Stone v *Prvinskem nagonu* (1992) razprla mednožje, je postal za mase prenevaren in politično nekorekten. Filmom je zbijal ratinge in gledalce. Da bi starši in njihovi otroci oziroma otroci in njihovi starši lahko še naprej hodili v kino, so seks ukinili. Pravzaprav degradirali s filmi kot *Slačipunce* (1995), *Osem milimetrov* (1999) in *Titanik* (1997). Slednji, triinpolurna aseptična, aseksualna

romanca, je v želji po ultimativno uniformiranem hollywoodskem filmu za vse generacije, narode, vere, rase in starosti prilezel najdlje. Ali bolje (če ostanemo pri formalni simboliki velike dolge ladje, ki se nemočno potaplja), uplahnil najgloblje. Vsaj v primerjavi z erosom in erekcijo, ki so ju filmi prinesli iz sedemdesetih. V tem kontekstu *Titanik* zgleda kot 30-centimetrski tič Dirka Digglerja na koncu *Vročih noči*: impozantno, a samo dokler ni prisiljen pokazati, kaj zmore. *Titanik* je najboljša metafora za libido hollywoodskega *mainstreama* devetdesetih. Hej, se morda spomnite naslova prvovrstne atrakcije sedemdesetih? Ee... *Vročica sobotne noči*? *Vojna zvezd*? *Ameriški grafiti*? Nič od tega. *Show* je ukradel *Deep Throat*, legendarno *Globoko grlo*, prvi trdi pornič, ki se leta 1972 zavrtel na velikem platnu v kinu. Pornič, katerega glavna finta ni bil fuk, temveč – zgodba. Linda Lovelace je zaigrala žensko, ki je nepotešena, ker je v bistvu medicinski fenomen: ženska s ščegetavčkom v grlu. Ta nadrealistična fikcijska aluzija je le par let pozneje svojo simbolno potrditev doživela tudi v realnosti: ne zato, ker je Linda kot za šalo pogoltnila 35 centimetrov Johna Holmesa v erekciji, marveč z afero Watergate in ključnim informatorjem z vzdevkom *Globoko grlo*. Seks je v sedemdesetih postal orožje, pornografija pa oblika državne nepokorščine in politične nekorektnosti. Žanr, enak med enakimi. V takratnih porničih je bilo več domišljije in duha, kot so ga v devetdesetih promogle hollywoodske uspešnice, igralci, ki so v porniče padli dobesedno z ulice, pa so igrali z več strasti, kot jo zdaj v kartonaste vloge vnese preplačana hollywoodska elita. Popolni anonimneži so v sedemdesetih več povedali z ritjo, kot povedo v devetdesetih zvezde z obrazom. Za avtentičen rezime oziroma portret sedemdesetih potemtakem potrebuješ več kot prgišče cinefilske razgledanosti. Potrebuješ ščepec genialnosti, še posebej če želiš posneti film o sedemdesetih, ki pa ne bo film o vietnamski vojni, ne bo film o disko vročici, ne bo film o Watergateu, ne bo film o razrednem boju, ne bo film o hipijih, ne bo film o umetniški vrednosti kiča, ne bo film o seksualni revoluciji, ne bo film o razcvetu porno industrije, ne bo film o zadrstosti moralne večine in kontrastih ameriškega sna, ne bo drugi del *Ljudstva proti Larryju Flyntu* (1996)... temveč film o vsem tem. Točneje, film o vsem tem naenkrat. Skratka, film o sedemdesetih *par excellence*. *Vroče noči* so bile točno tak film. Mojrski, insajderski, hipnotično avtentičen, brutalno naturalističen, igrivo eklektičen, prežet z najsubtilnejšimi niansami črnega humorja in oster kot meja, ki loči filmsko ekspresivnost sedemdesetih od infantilnosti celuloidne klaje devetdesetih. Rekapitulacija sedemdesetih ter obenem njihov nekrolog. Pronicljiva študija relativnosti posameznikove svobode in zemljevid čeri, na katerih le-ta najpogosteje nasede. Stilistično, narativno, vizualno in igralsko ingeniozna anatomija *hardcorea* po vzoru *Nashvillea* (1975), *Pobesnelega bika* (1980) in *Apokalipse zdaj* (1979). Da, kot solza čista sedemdeseta.

Tarantino

Leta 1992 se je v besu ozrl filmski naivec, žanrski anarhist in scenaristični terorist. Quentin Tarantino, *die hard* filmski fan, je preskočil pult lokalne videoteke Archives in pristal v filmskih enciklopedijah. Postal je železni repertoar filmskih antologij in priljubljena tema akademskih filmskih kritikov, ki so se morali zaradi Quentina čez noč žanrsko opismeniti. Ja, gledati filme Johna Wooja, Tsuia Harka, Ringa Lama, Takeshija Kitana ter tiste, v katerih je joškarija in ubijala Pam Grier. Če se osredotočimo samo na največje. Tarantino je za prevrat v Hollywoodu potreboval dva filma, *Mestni psi* in *Šund*, ki je snel zlato palmo in oskarja. To, da je oba oscenaril, produciral in režiral, se razume. To, da je v obeh igral, tudi. Tarantino ni ničesar prepuščal naključju. Film je bil on in on je bil film. In če niste marali Tarantina, niste marali filma. V *Mestnih psih* in *Šundu* ste tako našli vse, kar ste po vzponu špageti vesterna želeli vedeti o filmih, pa si niste upali vprašati. Med drugim tudi to, da šole iz vas nikoli ne bodo naredile velikega filmarja. Velike filmarje delajo izključno filmi, je iz vsakega kadra, vsake sekvence in vsakega citata vpil Quentin Tarantino. Zato glejte filme, glejte čim več filmov, kajti tam je vse, kar iščete. Vzemite tisto, kar vam je najbolj všeč, in vrzite v svoj film, se je glasila

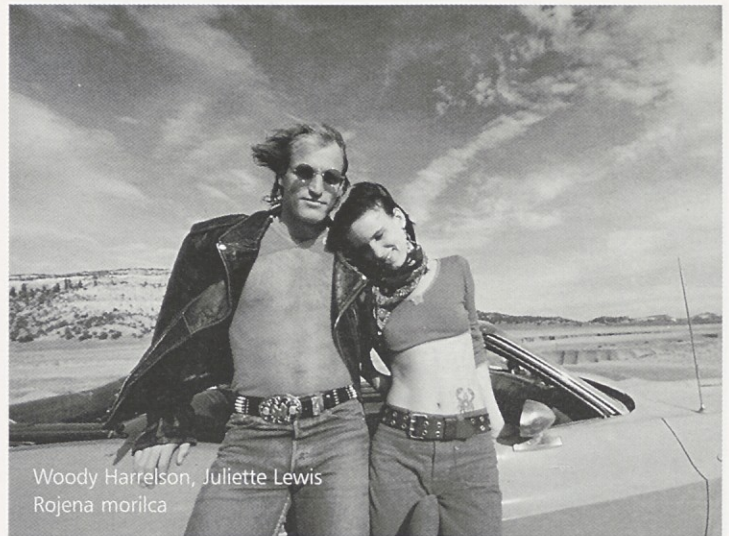


Tim Roth, Harvey Keitel
Mestni psi

Tarantinova prva zapoved. In zato naj vaša lokalna videoteka postane vaša študijska knjižnica. Quentin so mnogi poslušali, a redki razumeli. Tisti, ki so ga zgolj posnemali, so spregledali pomembno podrobnost: če ne veš, kaj iščeš, tega ne moreš najti. In če tega nisi iskal celo življenje, ne moreš najti v petih minutah. Film je v tebi ali pa ga ni, se je glasila zadnja Tarantinova zapoved. Še pred transformacijo v dolgočasneža, ki samega sebe posnema še bolj, kot ga posnemajo drugi, je iz rokava v pravem času privlekel adut. Svoj prvi popolnoma resen žanrski film brez specialnih efektov in stiliziranega nadrealističnega nasilja, čistokrvni črni triler s trdno, pa čeprav razvejano in prepleteno zgodbo. **Jackie Brown** (1998). Štorija o stevardesi (Pam Grier!), ki je prestara, da bi začejala znova, in premlada, da bi se odrekla življenju. Za devetdeseta skrajno netipičen film. Brez velikih zvezd, brez velikih misli, brez velikih dejanj in brez velikih ambicij. Pač korektnen žanrski in obrtniški izdelek, le ti pa so bili v sedemdesetih in prvi polovici osemdesetih nekaj običajnega.

Serijski morilci

Hannibal Lecter je na večerjo povabil samo Jodie Foster, toda vabilu so se odzvali mnogi. Tistim, ki so vstopili, je na posetnicah poleg *Prvinski nagon* pisalo še **Barton Fink** (1991), **Kalifornija** (1993), **Rojena morilca** (1994), **Sedem** (1995) in **Krik** (1996), že na vratih pa so zavrnili pajace kot **Posnemovalec** (1995), **Zbogom, dekleta** (1997), **Vem, kaj ste zakrivali lansko poletje** (1997), **Krik 2** (1997) in celo Stevena Seagala, ki se je prizibal z **Bliskom smrti** (1996). *Sedem* tako ali tako spada v svojo kategorijo in glavni osumljenec ostaja kdo drug kot Oliver Stone, ki je v briljantnem **JFK** (1991) umor najbolj priljubljenega ameriškega predsednika naprtil vsem Američanom. Drznost filma *Rojena morilca* ni v psihedelični dokumentarnosti križarskega pohoda dveh fiktivnih serijskih morilcev, Mickeyja in Mallory Knox, ki hladnokrvno pokončata 54 ljudi in postaneta medijski superzvezdi. Ne, Stone se je v filmu brez identifikacijske opore – kar je nedvomno Tarantinova šola – spopadel z ameriško travmo, ki ni posledica vietnamske vojne, marveč njen vzrok. Reče se ji patološka obsedenost z močjo, z likom močnega očeta, ki ne loči več med dobrim in zlim. Potencira vrednote, ki so zaradi medijske razprodaje čustev podvržene inflaciji, ne da bi poznal njihov smisel. Zato je njegov groteskni psiho šoker posnet v več tehnikah, od katerih vsaka simbolizira določen pogled na nasilno stvarnost močnejšega. *Rojena morilca* je ortodoksn *movie*. Sestavljen iz asociativnih petsekundnih rafalov, mozaičnih kadrov, ki tvorijo frenetični epicenter vseh pogledov hkrati. Kaos hladne, pluralistične resničnosti. Stone si upa ves čas gledati skozi oči serijskega morilca ("volka, ki ne ve, zakaj je bil ustvarjen kot volk," kot pravi Mickey) in ugotoviti, da se ta pogled ne razlikuje od ostalih, še najmanj pa od pogleda objektivne kamere. *Rojena morilca* je v bistvu ljubezenska zgodba na ostrini britve in vojna napoved gledalčevim predsodkom. Mojstrovina, ki resničnosti zameri predvsem to, da je videla premalo filmov; pa še tisti so bili slabi.



Woody Harrelson, Juliette Lewis
Rojena morilca

Ekranizacije

Pozabite na Shakespearea. Devetdeseta so ga potegnili iz zgodovine samo zato, ker se je z njegovim imenom v najavni špici filma lažje prilizovati akademski publiki. In akademska publika je tista, ki podeljuje oskarje. **Zaljubljenemu Shakespeareu** (1998) se je manever posrečil in pobasal je sedem kipcev. Pa vendar, kako prepoznate dobro ekranizacijo literarne predloge? Po ogledu filma ne najdete niti enega samega razloga, da bi se lotili branja knjige, po kateri je posnet. In kako prepoznate vrhunsko ekranizacijo? Po ogledu filma se vam knjiga, po kateri je posnet, zdi le kot delo, ki ga je nekdo napisal pod vtisom filma. **Najini mostovi** (1995), ki je nastal po istoimenem romanu Roberta Jamesa Wallerja, je tak film. Senzualni, emocionalni tobogan, poklon prepovedanemu pogledu, ki izpod navlake vsakdanjosti izbrska pozabljeno strast, ter realistična fantazija o romanci, ki vzbrsti enkrat v življenju, a za zmeraj, in ob kateri so besede tako kot ob podoživljanju albuma intimnih podob preprosto odveč.

Če se kdo moči te podobe v celoti zaveda, potem je to spet Clint Eastwood. Francesca, ki jo na trenutke zapeljivo upodablja Meryl Streep, je gospodinja. Ena od tistih žensk, ki jo je patriarhalni stroj zahodne družbe oropal ženskosti. Francesca je le ženska, ki jo je okolje sedemnajst let spreminjalo v gospodinjo, družina pa sedemnajst let v mater, ter gospodinja in mati, ki je dopustila, da jo štirje dnevi spremenijo nazaj v žensko. Za to odločitev je bil dovolj le en pogled, pogled neznanca, samotarja, izkušenega ljubimca in svetovljana, ki se na Francesci ni ustavil iz navade, sočutja, usmiljenja ali razumevanja, marveč zato, ker je v njej prepoznal žensko; tisti pogled, ki mu rutina vsakdanjosti jemlje bistrino, tako da mu s časom sploh ni več mar, ali lahko ženska tudi v kuhinji zgleda seksi. Eastwoodov pogled v *Najinih mostovih* je tako prodoren in intimen, da se na trenutke počutimo kot vsiljivci. Strast, ki ostane pod pokritimi mostovi okrožja Madison, je namreč tako sublimna, da je zgolj seksualnost ne more potešiti, in hkrati tako senzualna, da orgazem, ki ga v njenem objemu doživita ljubimca, traja trideset let. Kar pomeni, da je Francesca imela vsaj sto razlogov, da pobegne s fotografom, a se po štirih dneh ni smela spomniti niti enega. Časa in prostora za greh, kaj šele za srečen konec, preprosto ni bilo.

Vrnitev odpisanih

Druga svetovna vojna. Razkroj starih vrednot zahodne civilizacije in začetek novih. "Vojna ne plemeniti ljudi. Spremeni jih v pse in jim zastrupi dušo," pravi glas iz ozadja, ki v **Tanki rdeči črti** (1998) pripada nekomu iz čete C. Saj res, kaj je plemenitega v tem, da stotine ljudi v mukah umirajo daleč od doma, medtem ko skušajo zavzeti nek brezvezen hrib, kjer ni nič drugega kot dva, trije japonski bunkerji, ki bruhajo brzostrelni ogenj? Kaj je plemenitega v tem, da osvajaš nekaj, kar nikoli ni bilo tvoje, in braniš tisto, kar boš na koncu vojne zagotovo izgubil? Piše se leto 1942 na otoku Guadalcanal. Pravi raj na zemlji. Ameriška vojska se izkrca z jasnim ciljem: za vsako ceno pregnati Japonce. A še pred spopadom se



Ben Chaplin, Woody Harrelson
Tanka rdeča črta



Morgan Freeman, Brad Pitt
Sedem

začne neka druga vojna. Osebna vojna v vsakem od vojakov, ki oklepajo puško in se skušajo po svojih najboljših močeh sprijazniti s smrtjo, ki jih, vsaj večino, čaka na kraju, ki kar vre od življenja. Nič plemenitega ni v njih. Nič junaškega. Le obup, strah in iskrica upanja, ki jo ohranjajo pri življenju spomini. Pobegniti nimajo kam. Skrijejo se lahko le sami vase. In zdijo se kot en sam človek s tisoč obrazi, ki šepeta zgodbo, stkano iz tisoč želja in tisoč zastrupljenih, pogubljenih duš. *Tanka rdeča črta* je ta zgodba. Surova, lepa in nepozabna. Kako velik je tretji film Terrencea Malicka (ki je po prvencu *Badlands* (1973) zadnjič režiral pred 21 leti, ko so nastali izjemni *Dnevi raja*), pove že to, da mu edini resni konkurent, odličen Spielbergov ep *Reševanje vojaka Ryana* (1998), ki je videl vse vojne filme, tudi tiste, ki šele bodo posneti, seže komaj do kolen. *Tanka rdeča črta* ni le film. Je filozofski diskurz o sovraštvu, ljubezni, strahu in smrti, ki jih vojna potencira do skrajnih meja. Je poezija v gibljivih slikah. Izrazno moč Malickove presunljive filmske meditacije o človeški (samo)morilski naravi je nemogoče ovrednotiti z oskarji, pa čeprav je osebnemu in nekonvencionalnemu pristopu navkljub zbral kar sedem oskarjevskih nominacij. In ker je oskar tisti kipec, ki so ga v enajstih kopijah podelili *Titaniku*, sem upal, da *Tanka rdeča črta* ne bo osvojila nobenega. In ga ni.

Lepe vasi lepo gorijo (1996) je smrdljivi zadah vojne pripihal v našo neposredno bližino. Ni film za tiste, ki so v nesmiselni vojni padli, še manj za tiste, ki so njene grozote z brazgotinami na duši preživeli. *Lepe vasi lepo gorijo* je film za tiste, ki zaupajo v življenje, ne pa v politične ideale, nacionalno zaslepljenost in agresivno vsiljevanje svojega prepričanja. Dragojevičev film, jugo verzija *Lovca na jelene*, je kljub tekočemu žanrskemu jeziku realističen, njegovo sporočilo pa je nedvoumno: vojna je krvava igra, kjer ne veljajo nobena pravila več, njeni prvi žrtvi pa sta nedožnost in mladost. Edini zmagovalci vojne so tisti, ki preživijo, preživijo pa samo tisti, ki se vojne nikoli ne udeležijo in se na široko izognejo njenim krempljem.

Apokalipsa

"Razumem postopek, razumem vojno. Razumem pravila in predpise. Ne razumem obžalovanja," je izjavil Charles Manson, človek, ki je ubil šestdeseta in jim v slovo s krvjo nedolžnih zapisal "helter skelter". Nedolžnost? Kdo je sploh nedolžen? Kdo lahko prvi vrže kamen v svetu, ki s pravico v mislih, z dobroto v srcu, z roko na Svetem pismu in božjim imenom na jeziku kaznuje posledico, ne pa vzroka, torej požrešnosti, pohlepa, lenobe, nečistosti, napuha, zavisti ali jeze, sedmih smrtnih grehov, s katerimi smo rojeni v ta svet? Svet, kjer grešimo na vsakem vogalu in tako pogosto, da smo postali povsem apatični, ter sedem smrtnih grehov udomačili do te mere, da jim lahko rečemo že značajske lastnosti? Drugače rečeno, živimo v svetu, kjer sodni dan ni več daleč. *Sedem* (1995) je bil anatomija zadnjih sedmih dni pred končno sodbo. Pekel v Fincherjevem filmu ni več nek abstrakten pojem, saj njegove prostorsko časovne koordinate sovpadajo s post-industrijskim obupom, smogom in razkrojem vele mesta, s stanjem zavesti, kalvarijo spomina, ki jo anticipirata tako eden najgrozljivejših

koncev v zgodovini (hollywoodskega) filma kot tudi sam razplet zgodbe, ki se od cenelih, eksploatacijskih šokerjev s serijskimi morilci v glavnih vlogah učinkovito loči po tem, da gledalec resnično tesnobo, tisti vdor realnega, dejansko začuti šele takrat, ko sklepni šok že pozna, in ko ob vnovičnem gledanju filma upa, da se tokrat ne bo zgodil. Identifikacija v Fincherjevem filmu je neizbežna, a nikoli vsiljiva, kaj šele predvidljiva. *Sedem* ne citira niti enega samega filma, marveč žanr sublimira tako, da v sebi združi vse žanre in prestopi meje filma. Serijski morilec žrtve izbira po metodi "beseda je meso postala", kar pomeni, da greh, ki zanje obstaja le še na ravni besede, z vso silo obrne proti njim samim. Za svoje poslanstvo izbira ljudi, ki jim je odsotnost vedenja za greh najbolj deformirala telo ali duha: debeluha ("požrešnost") pita s špageti, dokler mu ne počí želodec, odvetnika ("pohlep") zveže v klečeč položaj in ga prisili, da si, kot je Shakespeare zapisal v *Beneškem trgovcu*, odreže – ne več, ne manj kot – funt mesa, narkomana ("lenoba") za eno leto prisesa na iglo in iz njega dobesedno iztoči življenje, in tako vse do pretresljivega razpleta. Serijski morilec je človek, ki je brez vrstnega ali kronološkega reda popisal 500.000 strani zvezkov, slehernik, ki si z britvijo redno odstranjuje blazinice s prstov, umetnik, ki v poduk človeštvu ustvarja v grešnem mesu, za vsak detajl svojega morbidnega opusa pa si vzame čas, kot so si ga John Milton za *Izgubljeni raj*, Chaucer za *Canterburyjske zgodbe*, Tomaž Akvinski za teološke spise, Dante za *Božansko komedijo*, De Sade za *Justino* in konec koncev William Somerset (sic!) Maugham za *Človeške vezi* in *Ostrino britve*, potemtakem za klasična umetniška dela, edino obsesivno morilčevo inspiracijo. Morilčeva kazen je ostudna kot sam greh in okrutna, kot bi jo izvršil sam bog, čigar pota so čudna in človeku nedoumljiva; zakaj torej, kot aludira bizarni kreator, v svojem delu ne bi smel uživati? In kako naj se detektiv Somerset slepi, da bosta z Millsom morilca kdajkoli ujela in zaključila primer? Na mesto zločina, takorekoč križanja, podobno kot vest, kot kesanje, vedno prispeta prepozno. Fincherjev triler ni film o bližajočem se koncu sveta, marveč podobno kot *Zadnji dnevi* (1995) film o tem, da je konec sveta že za nami, a tega ni nihče opazil.

Leto 1999 je bilo slabo leto. Ob stoletnici Hitchcockovega rojstva je na platna priletel rimejk *Psiha*. Umrli je Oliver Reed. Umrli je George C. Scott. Umrli je Joe D'Amato. Umrli je Stanley Kubrick. Kaj je sploh še ostalo za leto 2000? Komaj kaj. Pa še to je v 80 odstotkih produkt računalniške animacije. •