

osemdesetih in mogoče tudi v devetdesetih.

Filmska proizvodnja si je od televizije izposodila nekatere narativne forme kot npr. »sequel«, ki na platnu uporablja model televizijskih nadaljevanj. Totalni televizijski gledalec je ravno tako vplival na filmski izdelek, ki se je v prejšnjem desetletju začel oddaljevati od čistih žanrov. Največje komercialne uspešnice so vzpostavile »mešanico žanrov« ali »nadžanr«, čigar arhetip je Lucasova **Vojna zvezd** iz sredine sedemdesetih let. Gledalec se v kinodvorani usede pred ogromnim televizijskim ekranom in ima v roki neviden daljinski upravljaec. Z nevidnim pritiskanjem na gumb se v zgodbi o Indiani Jonesu ali pa v sagi o Vojni zvezd premika od znanstvene fantastike do westerna ali pravljice za otroke.

Fragmentirani televizijski pogled je razdrobil filmsko zgodbo, citiranje je tudi pri režiserjih-avtorjih, kot je npr. David Lynch, postalo eksibicionistično in kaotično. Ravno Lynch je skrajni predstavnik »neobaroka«, saj različne žanre predstavlja kot ekces, labirint. Lynch je vizionar, njegov filmski stil pomeni izbruh žanrov, ki doseže skrajno točko in napoveduje, kakšen bo film devetdesetih let.

Tudi filmski stil Joela in Ethana Coena je vmeščen v iste koordinate, v »neobarokni« svet, kjer je težko odkrivati novo. Brata Coen ravno tako predelujeta že videno, toda ob tem postavljata ekces, ki ne doseže skrajne točke. Dolg uvod, ki nas je pripeljal do bratov režiserjev kot glavne točke tega razmišljanja, je želel postaviti dva možna pogleda na njun filmski opus. Če se odločimo za drugo možnost, za estetično fragmenta in ekshibicionizma, ki naj bi bila edina možna oblika filma devetdesetih let, sta brata Coen dva izmed vodilnih predstavnikov »zmerne« struje.

Čeprav izhajata iz »neodvisnega filma«, odpirata novo obdobje, ko razlika med neodvisnimi in hollywoodskimi režiserji ne obstaja več. V devetdesetih letih se osebni stil lahko izkaže tudi znotraj tradicionalnih hollywoodskih tržnih razmer. Zato bratov Coen ne moremo postaviti zraven Spika Leeja ali Jima Jarmuscha, temveč v krog, ki ga sestavlja zadnja generacija hollywoodskih režiserjev: Jonathan Demme, Lawrence Kasdan, David Cronenberg, David Lynch. Veliki uspeh njunega filma **Barton Fink** na zadnjem festivalu v Cannesu lahko pomotoma deluje kot odkrivanje neodvisnih ameriških režiserjev, ki ga je ta festival leta 1985 začel z Jimom Jarmuschem, nadaljeval s Spikom Leejem, ki se je kdove zakaj moral zadovoljiti s stranskimi nagradami, s Stevenom Soderbergom in letos z bratoma Coen. Zlata palma za film **Barton Fink** je nadaljevanje uspeha, ki ga je v Cannesu doživel Lynchev film **Wild at heart**. Če oba filma postavimo kot napoved filmskega izraza devetdesetih let, potem Rosenbaumov koncept o filmih, ki citiranje uporabljajo na kritičen način in s tem poskušajo najti nove vsebine, deluje kot nostalgična želja za časom pred vladavino televizijske forme.

Alain Finkelkraut bi to kritično nostalgijo opisal na naslednji način: Kritika je moderna, gledalci pa so postmoderni. Toda ob pogledu na dosedanji filmski opus bratov Coen pridemo do zanimivega paradoksa. Filmi **Blood Simple**, **Raising Arizona** in **Miller's Crossing** so veliko bolj poudarjali estetično ekscesa in kraljestvo parodije različnih žanrov. **Barton Fink** pa se že s samo zgodbo o scenaristu v Hollywoodu leta 1941 vrača v legendarne čase pred velikim prevratom televizije. Verjetno ni naključje, da filmski plakat vsebuje slogan, da je v istem letu nastal tudi Wellesov **Državljan Kane**, ki je pomenil veliko prenovo filmskega izraza. V **Bartonu Finku** se pojavi nostalgija, ki prevlada nad ekscesom. Za brata Coen ni možna samo parodija, ampak tudi ponovno iskanje izgubljene filmske podobe. Določena kritiška nostalgija torej kljub vsemu sovпада z nostalgijo ustvarjalcev. Tudi citati v filmu niso zgolj igra, ki naj bi zabavala bolj razgledane gledalce, ampak vsebujejo kritičen naboj, ki ga zahteva Rosenbaum. **Barton Fink** razmišlja predvsem o filmski podobi, ki je v legendarnih časih Hollywooda proizvajala iluzijo resničnosti, jo v šestdesetih in na začetku sedemdesetih let razkrivala kot prevaro ter jo v zadnjem desetletju postavljala kot artefakt, ki z realnostjo nima najmanjše povezave. **Barton Fink** znova išče izgubljeno iluzijo filmske podobe in se s tem približuje Lynchevem obsesivnem »očesu« kamere. O filmu devetdesetih let torej še vedno ni vse izrečeno.

18 Zadnjemu filmu bratov Coen je uspelo preseči nekatere očitke, ki so jih imeli ameriški kritiki ob njihovih prvih dveh filmih. Steve Barnes je podobno kot Jonathan Rosenbaum bratoma Coen očital pomanjkanje kritične refleksije konvencij tradicionalnega ameriškega filma. Priznal jima je osebni stil, ki se ga oba zavedata, toda ne vesta, kaj bi z njim počela. Tudi Steve Barnes zastopa koncept nove vsebine, ki ne pristaja na estetično neobaroka in ekscesa. Zato o filmu **Blood simple** zapiše: »Kamera, ki potuje gor in dol po stopnicah proti kavarni, mora v določenem trenutku prestopiti preko pijanca. To je dober primer humorja bratov Coen, ki gradi na vizualnih efektih.« Podobno kritičen je Barnes tudi do njunega drugega filma

R E F

Raising Arizona: »Pripovedovanje, ki ga posreduje glas v offu, je že stokrat uporabljen narativni postopek v filmih tega žanra. Zgodba v filmu, kot v najbolj konvencionalnih primerih, sloni na točki gledišča simpatičnega glavnega junaka. Če v določenih trenutkih nasprotje med glasom v offu in sliko proizvaja ironijo, pa zgodba nikoli ne oporeka sliki. Glavni junak Hy (Nicolas Cage), ki mu pripada glas v offu, nam je predstavljen kot prijeten pripovedovalec in film v veliki meri obstaja kot ilustracija tistega, o čemer on pripoveduje.«

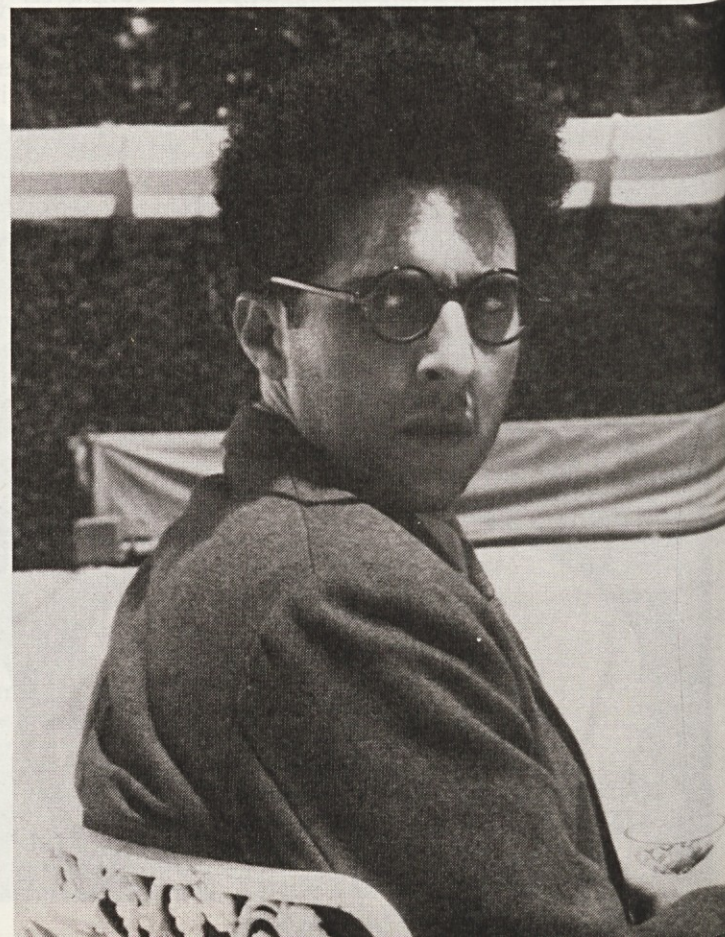
Barnes filmskemu stilu bratov Coen očita, da znotraj tradicionalne narativne strukture proizvaja zgolj enoznačno razumevanje: »Občinstvo neprestano opozarjata, da je to, kar gledajo, zgolj film, toda nikoli ne razložita, zakaj je ta informacija pomembna.« Toda ravno to poudarjanje artificialnosti filmske slike, ki je bilo še vedno prisotno tudi v filmu **Miller's Crossing**, je v **Bartonu Finku** postavljeno na drugačen način. Postavljeno je kot vprašaj, kot iskanje novih poti za ustvarjanje filmske iluzije. V konkretni zgodbi pa se ta vprašaj kaže skozi tri nerešena vprašanja: 1. Je Charlie (Mundt) res morilec? 2. Kaj je v paketu? 3. So Bartonovi starši še živi?

Z zanimanjem lahko pričakujemo naslednji film bratov Coen, ki nam bo razkril, če so časi njune »zmerne« struje dokončno minili, ali pa je Lynchev duh, ki »straši« v **Bartonu Finku**, samo vmesna epizoda.

NERINA KOCJANČIČ

BARTON FINK NI FILM O FILMU

Vsem gledalcem je bilo kristalno jasno, da filmska pripoved sloni na izredno občuteni večplastnosti. Junak je najprej pisec, ki ima ambicijo ukvarjati se s pisanjem, ki bi njemu osebno veliko po-



Barton Fink je po svojem bistvu pozitivist in utopist. S čimer se *Predor* začne, se **B. F.** konča in s tem obenem začne oz. nadaljuje. Kar je pri Sábatu slika, je pri Finku že sam izrez filmske slike. Tako je fotografija na steni pri **B. F.** to, kar je prizor na sliki v knjigi *Predor*. Pri **B. F.** je vrstni red dogajanja obrnjen, zato na koncu filma dobimo »čudenje« Bartona Finka, ki preide iz okvirja v samo bistvo slike-prizora, najde pot v svoje bistvo. Na koncu filma nam namreč v povsem razumljivi govorici avtorja povesta, da dekle prezira film (»*Ste pri filmu? — Kje pa, lepo vas prosim!*« mu s prezirno odvrne dekletu). Prav tako nikomur ni ušel zelo nazoren kader prodora kamere v odtočni kanal — *predor*, kjer ni bilo videti svetlega konca (*El Túnel?*).

Ne manjka simbolike: osamljena skala—umetnik, ki kljubuje pljuskam valov-času ali večini oz. zunanjemu svetu.

Vročina bi lahko bila simbol sterilnosti idej in vsega Hollywooda v takratnem času (po svoje tudi današnjega). Vsi zunanji znaki kažejo, da Fink v splošni klastrofobičnosti okolja ne more ustvariti ničesar. Film se začne s prikazom stene, odete v umazane tapete poznejše Finkove hotelske sobe. Spuščanje v interpretacijo odstopanja tapet je tako lahko zelo zanimivo; prekrivajo nekaj. In če si pogledamo, kaj je spodaj, je to le neka sluzasta, brezoblična snov, ki jo je najbolje znova prekriti. Vendar Fink to po nekajkratnem ponavljanju opusti... in začne pisati.

Kdaj in kako začne pisati? Ideje ne dobi ne od kolega pisatelja ne od njegove družice, ki jo najde umorjeno ob sebi. Idejo dobi iz Svetega pisma, iz poglavja o Genezi. Se pravi stvaritve sveta. In če izhajamo iz hipoteze, da je na začetku bila beseda, potem se nam ugibanje izide.

Kam z nekajkratnim pojavljanjem »razvpitega« Babilonskega kralja Nebukadnezarja? Bil je vladar, ki je izgnal Žide iz Jeruzalema, tako da so postali brezdomci. Odtlej so po vsem svetu nezaželelno ljudstvo, vsiljivci. Izvemo, da je tudi Fink Jud, in obenem vidimo, kako se karikirani policijski postavi do njega zaradi njegovega porekla vedeta. Prav tako postane le prisoten, ne pa tudi zaželen v samem Hollywoodu. Se pravi, da sta oba podatka na ravni simbola.

Ostaja nam prijazen, po duši preprost mali človek, ki mu umetnik zavida njegovo preproščino, saj naj bi po Finkovih besedah vedno vedel, v kaj se spušča. V nasprotju z njim Fink ostaja zmeden v puščavi in išče poti brez zemljevida. Večna metafora pesnikov: zavidajo preproščini malega človeka, vendar v svoji vzvišenosti ne bi zamenjali njegove sreče s svojo nesrečo, saj bi bili tako ob sladkogenko vedenje. Zanimivo je, kako se ta mali človek (mori-lec Mundt) upre »uniformi v glavi« ali »centrali« (na plesu Fink pravi vojaku, da je njegova uniforma v njegovi glavi; Mundt pa večkrat ponavlja, da je hudič, če se težave v centrali). Če naj bi potemtakem glava kot središče miselnega in čustvenega predstavljal centralo, v kateri gredo stvari narobe, jo je po Mundtovi presoji treba odstraniti. In oprava imamo z odstreljenimi »centralami«. Zanimivo je, da so odstreljene le tiste »centrale«, ki so v Mundtovem svetu »realnega življenja«; kajti Fink je utešeneje notranjega utopičnega (kar Mundt poimenuje »*ti nisi v življenju, ti si le turist s pisalnim strojem*«), drugi pa zunanji odsev notranjega (»*jaz tukaj živim, ta soba je moj dom*«). Ogenj, ki ga Mundt pušča za seboj, bi lahko bil očiščevalen — svetopisemska zgodba nam govori o plevelu, ki ga je treba sežgati, da ostane samo čisto zrje. Zakaj Fink ostane živ, je vprašanje zase.

Vse smrti v filmu so pravzaprav na simbolni ravni. Ker je za zunanji svet toliko kot mrtev (studio ga obdrži, vendar noče o njem nič slišati, zanj Fink ne obstaja; ne obstaja drugače kakor preko svojega dela, ki nikogar ne zanima — se pravi, da ga ni). Ostane torej zato, da se bo lahko vzpostavil. Kako, tega ne izvemo. Lahko pa domnevamo.

Oblikovno je film izredno spretno preveden v filmski jezik. Kamera vodi večje oči in prav ko prvič zazehamo, nas avtorji pretresejo s krvavo sliko. Od tukaj naprej nam postane vse megleno in ne vemo več, kaj je res in kaj fikcija. Vseskozi pa smo vendarle prepričani, da nas nekdo vrti okoli lastne osi.

Film **Barton Fink** vsekakor ni film o filmu, temveč film o življenju, o smislu življenja in ustvarjanja, o smislu bivanja nasploh. Kvečjemu če bi vse skupaj prevedli v prispodobo, da življenje ni nič drugega kakor film v naših glavah, je morda to film o filmu (z majhno začetnico — kajti velika naj bi pomenila umetniško zvrst). Razen seveda, če nista imela avtorja namena reinterpretacije filma kot umetniške zvrsti.

menilo. Pisati in delati umetnost za malega človeka pa je v bistvu hoteti dati množicam nekaj, kar teh množic ne zanima (»*Hotel sem vam dati nekaj lepega*«, pravi Fink ponorelemu producentu, ki ga ozmerja s smetjo in mu da vedeti, da sveta ne zanima njegovo osebno mnenje). Se pravi, da gre za od nekdanj »konkreten« filozofski problem ustvarjalca. Pred leti smo dobili v prevodu književno delo literata-filozofa Joséja Ortega y Gasseta, **Upor množic**. Prav ta filozof (Kantov učenec) v evropskem prostoru zagovarja idejo, da je umetnost stvar nekaj izbranih posameznikov, ne pa množic. Ideja je v filmu izredno nazorno prikazana. Poleg tega filozofskega načela izriše tudi civilizacijsko plat dogajanja. Film v tem smislu seveda najbolj prizadeva čustva ustvarjalcev, ki se lahko ob njem le cinično nasmehnejo in prikimajo. Vendar se izpostavljanje filozofskega principa ustvarjanja tukaj še ne konča. Barton Fink je v filmu antiteza zapitemu kolegu, piscu scenarijev v Hollywoodu. Pravi pozitivist proti izrazitemu eksistencialistu, da ne rečem nihilistu.

Naslednji nivo je še zmeraj v iskanju smisla življenja (za iskanje samega sebe ni zemljevidov). Prastara ideja, ki človeštva ne bo nikoli zapustila. Eksistencialno občutenje nekakšne groze pred tem, da je človek konec koncev sam. Oblikovno (besedno) se to izrazi z dejstvom, da se Finku ne zdi fer biti poročen, ker se v času ustvarjanja počuti samozadostnega. Se pravi, da je v konfliktu tako s samim seboj kakor tudi s svetom. Kako najti nekoga, ki ga bo razumel? Ali pa celo sprejel takšnega, kot je?

Obliko si tukaj izposodi pri Ernestu Sábatu in njegovemu romanu *El Túnel*, *Predor*. Ernesto Sábato začne pripoved v svoji knjigi z razstavo slik uveljavljenega slikarja. Na eni izmed njih je naslikan majhen prizor z oknom, skozi katerega vidimo ženo, ki zre na morje. Ta prizor simbolizira slikarjevo bistvo. Kdor bi razumel prizor, bi razumel tudi njega. Vendar noben kritik ne opazi bistva, vsi bredejo po nepomembnem obrobju. Razen nekega dekleta, ki tako postane zanj izredno pomembna, saj bo končno razumljen. In skozi celo knjigo jo preganja, nazadnje pa ubije, saj mora ostati sam in nerazumljen, da bo lahko ustvarjal. Pa ne samo ustvarjal; pojavlja se princip prepotrebne mazohistične stanja odsotnosti in hrepenenja srca.

