

BRATA COEN IN FILM DEVETDESETIH

Z začetkom novega desetletja so se začele množiti analize filmske proizvodnje osemdesetih let in ugibanja ter napovedi o tem, kaj se bo s filmom zgodilo v zadnjih desetih letih tega stoletja. V ospredju je seveda predvsem ameriški film, ki je v svoji holywoodski ali tudi tako imenovani »neodvisni« inachi prevladal tako v komercialnem kot tudi estetskem smislu. Evropske nacionalne kinematografije so se večinoma prilagajale ameriškemu modelu ali pa so nadaljevale v tradiciji nacionalnih kinematografij, ki opisujejo značilnosti določene dežele, njihovi izdelki pa znotraj širše filmske kulture ne pustijo nobenih trajnejših sledi. Časi francoskega novega vala se na koncu tega stoletja očitno ne morejo več ponoviti.

Toda ravno francoski režiserji novega vala (Godard, Truffaut, Rivette, Resnais) so z užitkom odkrivali ameriški klasični film, ob tem pa je citat pridobil analitično in deskriptivno funkcijo. Godard je s filmom **Do poslednjega diha** posnel velik hommage ameriškemu thrillerju B- produkcije. Resnais se je v slavnem filmu **Lani v Marienbadu** spominjal Hitchcocka in **Gilde**. Ameriški teoretik Jonathan Rosenbaum ugotavlja, da sta v prejšnjem desetletju hollywoodski in neodvisni narativni film uporabljala isti koncept: »predelovanje starega«. Toda po Rosenbaumovem mnenju hollywoodski citat noče kritično brati preteklosti, ampak služi samo kot zavračanje vsake realnosti, ki ni filmska. To potrjuje tudi neverjetno število remakov, ki so nastali ravno v prejšnjem desetletju. Film osemdesetih se z realnostjo ne ukvarja, kot se je to dogajalo v Hollywoodu sedemdesetih let, zaradi tega ne išče novih vsebin, ampak se ukvarja predvsem s formo. V tem dejstvu lahko najdemo tudi obsedenost s specialnimi efekti.

Kako pa se kaže »predelovanje starega« pri neodvisnem narativnem filmu zadnjih let? Rosenbaum ugotavlja, da neodvisni režiserji uporabljajo citate, ki oživljajo stare hollywoodske žanre, kar zelo spominja na francoski novi val. Za Rosenbauma citati neodvisnega filma dosežejo svoj namen takrat, ko prinašajo nove vsebine, te pa pomenijo tudi nove načine sprejemanja in razmišljanja.

nja. Za primer vzame Soderberghov film **Seks, laži in videotrakovi** iz leta 1989, za katerega pravi: »Čeprav lahko ta film delno označimo kot ponovitev mnogih filmov iz šestdesetih let, ki so pod vplivom novega vala (npr. **David Holzman's Diary** Jima Mc Brida) režiserja postavljali tako v vlogo očeta/spovednika kot tudi impotentnega »masturbatorja«, nam Soderberghov prehod od videa k filmu in svežina njegove obdelave pomenita bolj ponovno odkritje teh elementov kot pa zgolj preprosto predelavo v postmodernistični maniri.« Za Rosenbauma se citat neodvisnega filma od hollywoodskega razlikuje v tem, da v svojih najboljših izdelkih kljub vsemu najde alternativo, ki ne obnavlja samo filmskega sveta, ampak vpliva tudi na izven-filmsko realnost.

Rosenbaumovemu razmišljanju bi lahko očitali, da pozablja na pomemben faktor, ki je vplival na »izganjanje« realnosti. To je bila seveda televizija, ki je v prejšnjem desetletju doživela najvišjo točko svojega razvoja. Ravno televizija je spremenila koncept realnosti, saj je realno postalo posnetek, televizijska slika kot artefakt, ki simulira realnost. Voja je lahko postala zgolj televizijska reportaža, kar je nedvomno dokazal monopolni podvig televizijske mreže CNN v Zalivski vojni na začetku novega desetletja. Televizija je s pomnožitvijo kanalov ustvarila svet, v katerem ne vlada več celovitost pogleda, ampak fragment, izziva nas s hitrostjo, ritmom, prostimi asociacijami. Vsebinska in oblika se prepletata v neprestanem in hipnotičnem ritmu. Raymond Williams je v svojih teoretskih tekstih postavil termin »televizijskega toka«. Televizijski program ni več »tekst«, tudi v primeru, ko preučujemo določen segment (direkten prenos, spot ali kviz), ampak je »super tekst«, ki ga sestavljajo posamezni segmenti. Določenih delov ne moremo analizirati, saj se velikokrat brez logične povezave združujejo in prepletajo v »televizijskem toku«, ki ustvarja vtis vsemočnosti in univerzalne razumljivosti. Taka televizija lahko proizvaja grozo, kar so nekateri režiserji že napovedali na začetku osemdesetih let (Tobe Hooper v filmu **Poltergeist** in še vedno premalo cenjeni vizionar David Cronenberg s filmom **Videodrome**).

Totalni televizijski gledalec določa tudi filmski izdelek. Filmska produkcija je začela uporabljati fragmentirano televizijsko formo, v določenih primerih pa se je tudi televizija zgledovala po »klasični« filmski formi. Tak primer je npr. uporaba zgodbe v reklamah. Televizija in film postaneta medsebojna parazita, toda televizija je vsekakor veliko bolj usodno vplivala na filmsko formo v



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 upravljalac. 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 nostalgичna 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 eksciza 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 prenavo filmskega izraza. V **Bartonu Finku** se pojavi nostalgija, ki prevlada nad ekscizom. 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 prevvaro 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 Zanjemu filmu bratov Coen je uspelo preseči nekatere očitke, ki so jih imeli ameriški kritiki ob njunih 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 eksciza. 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 efektihi.«

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 razloži, 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 KOČJANČIČ

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-

