

Poetika braće Coen

Katinić, Tin

Undergraduate thesis / Završni rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:996705>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-23**



Repository / Repozitorij:

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



SVEUČILIŠTE JURJA DOBILE U PULI
FAKULTET EKONOMIJE I TURIZMA "Dr. Mijo Mirković"
PREDDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ KULUTRA I TURIZAM

TIN KATINIĆ
POETIKA BRAĆE COEN
Završni rad

Pula, svibanj 2024.

SVEUČILIŠTE JURJA DOBILE U PULI
FAKULTET EKONOMIJE I TURIZMA "Dr. Mijo Mirković"
PREDDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ KULTURA I TURIZAM

TIN KATINIĆ
POETIKA BRAĆE COEN
Završni rad

Student: Tin Katinić

JMBAG: 0303083235

Studijski smjer: Preddiplomski sveučilišni studij Kultura i turizam

Predmet: Književnost i film

Znanstveno područje: Humanističke znanosti

Znanstvena grana: Teorija i povijest književnosti

Mentor: doc. dr. sc. Tanja Habrle

Pula, svibanj 2024.

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisani Tin Katinić, kandidat za prvostupnika Kulture i turizma ovime izjavljujem da je ovaj Završni rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio Završnog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoji dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Student

Tin Katinić

U Puli, 2024.

IZJAVA

o korištenju autorskog djela

Ja, Tin Katinić, dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj Završni rad pod nazivom *Poetika braće Coen* koristi na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu sa Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama. Za korištenje autorskog djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

Tin Katinić

U Puli, 2024.

Sadržaj

Uvod.....	1
1. Osnovne odrednice postmodernizma.....	2
1.1. Postmodernizam kao teorijski i filozofski pojam.....	2
1.2. Društveno-kulturni kontekst postmodernizma	5
1.3. Postmodernizam u umjetnosti i filmu.....	7
2. Biografija i stvaralaštvo Ethana i Joela Coena.....	14
3. Analiza filmova braće Coen	17
3.1. <i>Krvavo jednostavno (Blood simple), 1984.....</i>	17
3.2. <i>Barton Fink, 1991.....</i>	19
3.3. <i>Fargo, 1996.....</i>	22
3.4. <i>Veliki Lebowski (The big Lebowski), 1998</i>	25
3.5. <i>Čovjek kojeg nije bilo (The man who wasn't there), 2001</i>	28
3.6. <i>Ozbiljan čovjek (A serious man), 2009.....</i>	31
4. Zaključak.....	35
5. Sažetak.....	37
6. Summary.....	38
7. Literatura	39

Uvod

U središtu ovog rada je stvaralaštvo Joela i Ethana Coena, poznatijih kao Braća Coen. U ovome radu naći će analize određenih filmova ovih autora, njihove sličnosti i glavne karakteristike kako bi prikazali njihovu poetiku. Rad je koncipiran trodjelno. U prvom djelu donosimo pregled postmodernizma kao razdoblja. Budući da je jednoznačno definiranje postmodernizma problematičan pothvat u radu ćemo donijeti teorijski i filozofski pregled, koje promjene donosi u svim poljima života; društveno kulturnoj, ekonomskoj i umjetničkoj sferi. U drugom djelu rada prikazat će se biografija autora Ethana i Joela Coena, njihovi suvremenici, njihov položaj u filmskoj industriji te utjecaji. Glavni dio rada jest analiza odabranih filmova i karakteristike njihove postmodernističke poetike.

1. Osnovne odrednice postmodernizma

Kako bi postavili kontekst za analizu filmova koju ćemo provesti u glavnom djelu rada, u ovom poglavlju prikazat ćemo osnovne karakteristike i kompleksnost pojma postmodernizma. Naime, postmodernizam možemo promatrati na teorijskoj i filozofskoj razini, društveno–ekonomskoj te umjetničkoj razini. Sve te tri razine su međusobno isprepletene i imaju direktan utjecaj na drugu. Sukladno tomu i rasprave o postmodernizmu promatramo s aspekta filozofije, estetike te području socioloških kulturnih razmatranja. Sam naziv postmodernizam sugerira na razdoblje koje nastupa nakon razdoblja modernizma, tako možemo zaključiti da radi se o razdoblju 60-ih godina 20. stoljeća. Pojmovi modernizam i postmodernizam udaljavaju se od razdoblja realizma 19. stoljeća. Razdoblje postmodernizma karakteriziraju brojne kulturne i političke promjene. Kao jednu od značajnih noviteta možemo istaknuti pojavu ARPANETA.¹ Postmodernizam se tek 80-ih počinje intenzivnije proučavati. Razdoblje je to pada komunizma u Istočnoj Europi i galopirajućeg neoliberalnog kapitalizma u političkom upravljanju Margareth Thacher i Ronalda Regana. Nastaju prve ozbiljnije teorijske rasprave o postmodernizmu i javljaju se prvi filmovi koje smatramo postmodernističkim. U prvom potpoglavlju prikazati ćemo društveno-kulturni kontekst postmodernizma, a u drugom pokušati ćemo što iscrpnije donijeti teorijske i filozofske odrednice čime ćemo zapravo istaknuti poteškoće s točnim definiranjem i određivanjem ovog pojma. Nakon društveno-kulturnog konteksta i teorijskog određenja prikazat ćemo kako se ofrazio postmodernizam u polju umjetnosti.

1.1. Postmodernizam kao teorijski i filozofski pojam

Pojam je upotrijebljen prvi put sredinom 19. st. i upotrebljava se za označavanje mišljenja, postupka ili proizvoda što dolaze kao reakcija na nešto što se smatra modernim.² Solar ističe problematičnost naziva, njegovu upotrebu i tumačenje značenja. Navodi kako je glavna opreka postmodernizma modernizam te kako su ta

¹ ARPANET je preteča Interneta prema E., P. Geyh: *Assembling Postmodernism: Experience, Meaning and the Space In – Between*, The Johns Hopkins University Press, 2003., (Vol. 30, No. 2) <https://www.jstor.org/stable/25112717>, svibanj 2024.

² Hrvatska enciklopedija: *Postmodernizam*, <https://enciklopedija.hr/clanak/postmodernizam>, svibanj 2024.

dva pojma zapravo neodvojiva.³ Prema njemu nemoguće je dati jednostavnu i jednoznačnu definiciju zbog prefiksa *post* koji označava nešto buduće, nešto što slijedi, a ne nešto što je trenutno. Zbog te neodređenosti smatra kako postmodernizam stoga može označavati i nešto što on nije.

Postmoderno doba prema Šuvakoviću možemo još okarakterizirati kao

...postindustrijsko, posttehnološko, posthladnoratovsko, postpovijesno, postpolitičko, postideološko, postutopijsko, hiperproizvođačko, hiperpotrošačko, hipermedijsko, infonnacijsko, kibernetičko, semiotičko društvo ili, jednostavnije, naziva se i društvom aktualnog "post-doba" (kovanicu, vjerojatno zbog pretjerane uporabe prefiksa *post*, uvodi Bernstein). Ali ma kako ga se nazvalo i označilo, sigurno je da cjelokupna struktura takvog društva generira kulturu svojstvenu krajnje disperzivnom civilizacijskom kontekstu u kojemu nastaje, a u tom sklopu nalazi se i mjesto vizualnih umjetnosti razdoblja kraja stoljeća (i kraja milenija).⁴

Postmodernizam kako je vidljivo možemo najkraće definirati u opreci s modernizmom. Glavne razlike koje valja istaknuti jesu da modernizam podupire prosvjetiteljsku vjeru u napredak i prosperitet čovječanstva, dok postmodernizam pristupa s kritikom prosvjetiteljskim idejama o traženju nekog univerzalnog znanja ili velikih i općih teorija. Postmodernizam tvrdi da ne postoje neka objektivna istina ili stvarni prikaz svijeta. Dakle, možemo sažeti kako postmodernizam radi odmak od svih velikih prosvjetiteljskih ideja.⁵ Ono za što se postmodernizam zalaže jest radikalni skepticizam, relativizam i novo shvaćanje tradicije.⁶ Hutcheon ističe brojne kontradiktornosti, a jedna od najvećih je upravo u samom nazivu jer je podlozan modernizmu, a istovremeno ga osporava.⁷

Istaknuli smo već temeljnu filozofiju postmodernizma koja se temelji na udaljavanju od prosvjetiteljskih postulata stoga niti ne iznenađuje da je upravo to temeljna teza i pretpostavka gotovo svih filozofskih rasprava. Mnogi filozofi i mislioci

³ v. M. Solar: *Povijest svjetske književnosti: kratki pregled*, Golden marketing, Zagreb, 2003., 322.

⁴ M. Šuvaković: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Hortexky, Zagreb, 2005., 27.

⁵ G. Mahajan: *Reconsidering Postmodernism: what is new in the old lamp*, Economic and Political Weekly, 1995., <https://www.jstor.org/stable/4402319>, svibanj 2024.

⁶ M. Solar: *Povijest svjetske književnosti: kratki pregled*, Golden marketing, Zagreb, 2003., 322.

⁷ L. Hutcheon: *The Politics of Postmodernism: Parody and History, 1986/87*, University of Minnesota Press, Cultural Critique (No. 5), <https://eclass.asfa.gr/modules/document/file.php/AHT4126/linda%20hutcheon%20-%20The%20Politics%20of%20Postmodernism%20Parody%20and%20History.pdf>, svibanj 2024.

nisu vezani uz postmodernizam, ali su vezani uz radikalnu kritiku modernističkih teza pa su indirektno predvodnici ili suputnici. Najpoznatiji su M. Foucault, G. Deleuze, R. Barthes i posebice J. Derrida koji je predstavnik poststrukturalista. Kada govorimo o filozofiji postmodernizma bitno je navesti kako je postmodernistička teorija srodna poststrukturalizmu. Predvodnik filozofske rasprave o postmodernizmu jest J. F. Lyotard. Napisao je 1979. godine *Postmoderno stanje* i tom studijom problematizirao položaj znanja kao ključnog pojma u postmodernističkom vremenu. U toj raspravi znanje opisuje kao stanje koje je tipično za razvijene zemlje ali da je ono i u takvim društvima samo roba. Ističe kako je informatizacija društva dovela do toga da je znanje pitanje vlasti.⁸ Prema njemu znanje ima ključnu ulogu koje će se zemlje boriti za informacije. Za Lyotarda osnovna teza postmodernizma jest sumnja u velike priče ili metanaracije za koje smatra da su nakon Drugog svjetskog rata izgubile legitimitet. Sveukupno znanje i metanaracije nisu postojane u postmodernističkom dobu jer su svaka teorija i znanje podložni različitim načinima interpretacija.⁹ Uz Lyotarda ključni filozof za ovo područje jest i F. Jameson koji je napisao *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*. Osim što je opisao ključna obilježja postmodernističnog društva opisao je i postmodernizam u umjetnosti. Navodi kako su glavna obilježja postmodernizma fragmentizacija, prozirnost i površnost, plitkost, kultura predstave, pojava pastiša, redukcija povijesti i nostalgija, brisanje granica između visoke i masovne odnosno komercijalne kulture, postmoderna euforija te dispozicioniranje subjekta. Ova obilježja su ključna u analitičnom dijelu našeg rada. Naime, u svom djelu ističe kako je potrošačko, kapitalističko društvo postmodernističko. Umjetnički pravci i komercijalizacija su usko povezani kroz marketing, medije i brzu izmjenu mode.¹⁰ Temeljno djelo postmodernističke teorije *Simulakrumi i simulacija* iz 1985. napisao je J. Baudrillard. On se pozabavio i u središte rada doveo pitanje stvarnosti i virtualnosti. Baudrillard problematizira sliku u 4 razvojne faze. U prvoj fazi je slika vjerodostojna stvarnosti, u drugoj je iskrivljena, u trećoj slika prikriva odsutnost stvarnosti dok u četvrtoj fazi ona nema veze sa prvotno predstavljenom vjerodostojnom stvarnosti. Upravo četvrtu fazu Baudrillard naziva simulakrum. U prvoj fazi je slika dobra prividnost i ima ulogu sakramenta, u drugom

⁸ F. Lyotard: *Postmoderno stanje*, 2005., Zagreb, IBIS Grafika, 11.

⁹ O.c., 54.

¹⁰ Prema: F. Jameson: *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, London; New York, 1998., 1.-10. <https://thecharnelhouse.org/wp-content/uploads/2017/09/Fredric-Jameson-The-Cultural-Turn-Selected-Writings-on-the-Postmodern-1983-1998-1998.pdf>

loša prividnost magije, u trećem izvodi prividnost i ima ulogu vradžbine, a u četvrtoj je simulacija jer ne pripada više prividu.¹¹ Nakon navedenih teorijskih i filozofskih teza važno je naglasiti kako neki teoretičari postmodernizam potpuno odbacuju ili odbacuju neke segmente što je prema P. Geyh zapravo nemoguće jer je on zapravo aktualan.¹²

1.2. Društveno-kulturni kontekst postmodernizma

Postmodernističko društvo možemo zapravo nazvati postindustrijskim. Lukić postmodernizam definira kao

stanje društva nakon modernosti s izraženom fragmentacijom socijalnih klasa, porastom konzumerističkog društva, gospodarskog postfordizma u proizvodnji i trgovini, a u tom stanju upravo kulturni čimbenici zadobivaju središnje mjesto u društvu.¹³

On postmodernost razdvaja od pojma postmodernizma; dok je postmodernost stanje društva, postmodernizam je kultura postmodernosti. Kao temeljnu ulogu postmodernizma ističe nove kulturne forme. Lyotard navodi da je to razdoblje u Europi u razvijenim zemljama započelo krajem 50-ih godina koje su značile završetak obnove.¹⁴ Nesumnjivo je da tehnološki napredak u vidu znanosti i tehnologije mijenja svijest društva i znanje.¹⁵ Sukladno tomu, dolazi i do velikih kulturnih, ekonomskih i društvenih promjena što ćemo potkrijepiti citatom Harveja u knjizi LJ. Meširovića;

Iskustvo vremena i prostora se promijenilo, poverenje u povezanost naučnog i moralnog rezonovanja je kolabiralo, estetika je triumfovala nad etikom kao primarnim fokusom društvene intelektualne brige, slike dominiraju narativima, efemernost i fragmentacija preuzele su prioritet od istinske i jedinstvene politike, i objašnjenja su se pomerila od materijalne i političko-ekonomske zasnovanosti ka razmatranju autonomnih

¹¹ v. Ž. Bodrijar: *Simulacija i simulakrum*, Novi Sad, IP Svetovi, 1985.,

https://www.ivantic.info/Ostale_knjiige/Bodrijar.pdf

¹² P. E. Geyh: *Assembling Postmodernism: Experience, Meaning and the Space In – Between*, the Johns Hopkins University Press, 2003., (Vol. 30, No. 2),

<https://www.scribd.com/document/656995748/Assembling-Postmodernism-Experience-Meaning-and-the-Space-In-Between>, svibanj, 2024., 14.

¹³ D. Lukić: *Kazalište u svom okruženju, Knjiga 2 – Kazališna intermedijalnost i interkulturalnost*, Leykam international, Zagreb, 2011., 155.

¹⁴ F. Lyotard: *Postmoderno stanje*, Zagreb, IBIS Grafika, 2005., 1.

¹⁵ *Postmoderno stanje* F. Lyotarda je zapravo izvještaj o znanju kako stoji u podnaslovu.

kulturnih i političkih praksi.¹⁶

Velika količina informacija, njihova brza razmjena i dostupnost omogućuje posuđivanje, aludiranje ili referiranje na razna znanja ili događaje. Postmoderni subjekt tako je svjestan da je ustvari sve izgubilo originalnost, svjestan je relevantnosti istine, kako zaopravo nema objektivne stvarnosti već samo različitih interpretacija i viđenja. Meširević analizirajući Baumanove postulate donosi citat o dvostrukoj podvojenosti i o utjecaju postmoderne neodređenosti na društvo.

Pitanja ambivalencije u modernom i postmodernom društvu pokazuje se, također, kao ključno mesto za Baumana. Ambivalencija je proizvod modernosti koji se u postmodernom društvu ne prevazilazi, već se prihvata i živi sa njom. Postmodernost se suprotstavlja i razlikuje od modernosti baš po tome što nema više potrebu da eliminiše ambivalenciju. U postmodernim društvima ambivalencija umesto nepodnošljivog, postaje vrlo podnošljivo stanje. Prihvatanje neuređenosti sveta uzima se kao vrednost sama po sebi i ne pokušava se prevazići. Postmoderno društvo stoga toleriše razlike i strance. Ipak, postojanje nagomilanih razlika u postmodernom svetu donosi mnogo neizvesnosti.¹⁷

Bauman tako smatra da je život u postmodernim društvima mnogo nesigurniji od onog u modernim.

¹⁶ Lj. Meširević: *Postmoderna teorija i film na primeru Kinematografije Kventina Tarantina*, Beograd, 2011., <https://www.knjizara.com/pdf/132202.pdf>, svibanj 2024., 53.

¹⁷O.c., 56.

1.3. Postmodernizam u umjetnosti i filmu

Kako je predmet našeg rada film, ipak valja obratiti pozornost i na druga područja umjetnosti kao i na način kako je postmodernizam utjecao na njih. U području likovne umjetnosti, glazbe, književnosti i arhitekture nailazimo na njegove osobitosti također kao i filmu.

Postmoderne tendencije u umetnosti i popularnoj kulturi se obično nazivaju postmodernizam. Ovaj termin je, od kad su počele rasprave o njemu do danas, postao veoma dobro utemeljen u teoriji estetike, a također je ostvario i dosta uticaja na kreativni rad umetnika i kritičku percepciju njihovih ostvarenja.¹⁸

No valja napomenuti kako ne bismo krivo shvatili, nisu sva suvremena ostvarenja postmodernistička, pa tako ni svi suvremeni umjetnici nisu postmodernisti. Temeljna odrednica u postmodernoj umjetnosti donosi rez između popularne i visoke umjetnosti.¹⁹ Postmoderno razdoblje nije jedinstveno i isključivo niti predstavlja jedini umjetnički pravac u suvremenom dobu. Kako smo pojam postmodernizma sa filozofskog stajališta doveli u opreku s modernom, isti princip možemo upotrijebiti i u ovom poglavlju o umjetnosti. Meširević tako u slijedećem citatu sažima koje su karakteristike ključne u modernoj umjetnosti u odnosu na postmodernističku:

Moglo bi se reći da postoje barem dva vrlo opšta kriterijuma kojim je bio vođen modernizam u umetnosti. Kao prvi mogao bi se navesti konstantno problematizovanje opšteprihvaćenih i ustanovljenih stilova i formi izražavanja u umetnosti. Kao što je često isticano, modernizam se u umetnosti sastojao od mnoštva pokreta koji su svaki za sebe odbacivali postojeći konsenzus o tome šta umetnost jeste i koja su to najbolja rešenja u korišćenju stilova i formi u umetničkom predstavljanju. Svaki od pokreta se predstavljao kao avangardan, kao grupa umetnika organizovanih u cilju promene pravila umetnosti. Pod ovim grupama, na primer, mogu se navesti nadrealisti koji su ljudske snove ili imaginaciju koristili kao predmet inspiracije suprotstavljajući je dominantnoj racionalnosti svakodnevnog života; dadaisti su problematizovali besmislenost i apsurdnost; futuristi su težili predočavanju mogućnosti novih tehnologija i njenih potencijala u preoblikovanju ljudske prirode; ili širi pokreti kao apstraktni ekspresionizam sa odustajanjem od slikovnog predstavljanja i težnjom ka eksperimentisanju sa čistom formom i bojama u cilju da ostvari emocionalni utisak na publiku. Iz svega navedenog sledi da je ključna ideja avangarde bila dovođenje u pitanje i

¹⁸ Lj. Meširević: *Postmoderna teorija i film na primeru Kinematografije Kventina Tarantina*, Beograd, 2011., <https://www.knjizara.com/pdf/132202.pdf>, svibanj 2024., 58.

¹⁹ v, o.c., 58.

transformacija opšte prihvaćenih ideja o tome šta umetnost jeste. Modernizam, zajedno sa krizom predstavljanja, počeo je da ruši ono što se pola milenijuma smatralo umetnošću. Više nije bilo potrebno da umetnost pretenduje na lepotu, više nije bilo potrebno uzimati za inspiraciju predmete iz opazajnog sveta i više nije bilo potrebno da slikar ima bilo kakav objekat na platnu. Svi spomenuti avangardni pokreti imali su nameru da skandalima šokiraju javnost menjajući time način kojim se svet predstavlja. Sa druge strane, pored ovih zahteva za uspostavljanjem novih formi umetničkog predstavljanja, treba dodati da je drugi kriterijum, kojim je bio vođen jedan deo avangardnih pokreta u umetnosti, bilo menjanje sveta. Umetnici su u svome radu bili vođeni idejom nekonformizma, a ona je trebalo da dovede do podrivanja buržoaskih vrednosti u društvu. Poenta je bila šokirati javnost, ali na takav način da izazove bes posmatrača proizvodeći time potpuno drugačiju percepciju stvarnosti. Danas bi takva ideja, prema kojoj umetnost može da menja svet, bila neprimereno optimistična, ali je ona u avangardnim umetničkim krugovima tokom prve polovine XX veka uzimana veoma ozbiljno. Ako su ovi avangardni pokreti predstavljali modernizam, onda bi za mnoge kritičare postmodernizam predstavljao iscrpljenost potencijala ovih pokreta.²⁰

Upravo u ostatku teksta istaknuti ćemo najbitnije karakteristike koje donosi postmodernizam u umjetnosti.

U modernoj likovnoj umjetnosti javljaju se pravci impresionizam, fovizam, kubizam, dadaizam, nadrealizam, suprematizam, de stijl, konstruktivizam, apstraktni ekspresionizam, minimalizam i drugi. Šuvaković donosi novi termin transavagarde koji je zapravo postmodernizam ali svojstven uže likovnoj umjetnosti i objašnjava na koji način se manifestira.

Ako su pojmovi postmoderna i postmodernizam svojstveni ukupnom liku epohe, kao i kompleksu kulture i umjetničkih disciplina spomenutoga razdoblja, pojam transavangarda (početno samo talijanska, potom internacionalna) uži je termin primijenjen prvenstveno na likovnu umjetnost osamdesetih. Tvorac tog termina Bonito Oliva tvrdi da transavangarda "predstavlja prevladavanje avangardne dogme, ti. avangarde shvaćene kao optinističko eksperimentiranje novim tehnikama i materijalima, organizirane na vjeri u linearni razvitak povijesti, pa tako i umjetnosti, od povijesnih avangardi s početka stoljeća do naših dana ... Radi se o ponovnom zasnivanju umjetnosti koja djeluje na manirističkim principima citiranja i temelji se na kulturnom nomadizmu i stilističkom eklektizmu".Shodno ovoj definiciji "konstelacija transavangarda", koja podrazumijeva sve pojave, vrste i podvrste umjetnosti od

²⁰ Lj. Meširević: Postmoderna teorija i film na primeru Kinematografije Kventina Tarantina, Beograd, 2011., <https://www.knjizara.com/pdf/132202.pdf>, svibanj 2024., 60.

osamdesetih, kao što su istoimena talijanska transavangarda petorice slikara, potom njemački neoekspresionizam (Heftige Malerei, Neue Wilde), američki New Image, Bad Painting i Pattern Painting, britanska nova skulptura, francuska Figuration libre, tipični talijanski fenomeni kao što su anakronizam ili slikarstvo memorije, hipermanirizam hiprenoklasicizam, učeno slikarstvo, ali i razne deklarativne retro pojave u Istočnoj i Srednjoj Europi kao što su Soc-art, Neue Slowenische Kunst i dr, koje se mogu sagledati kao simptomi i činioci u velikom kompleksu kulture i umjetnosti "povratka" kao cikličke zakonitosti povijesti umjetnosti koja se u xx. stoljeću izražava u rasponu od metafizičkog slikarstva i realizanla dvadesetih i tridesetih do postmodernizma osamdesetih godina.²¹

Postmodernistička interpretacija razlikuje se od modernističke, pa Šuvaković navodi kako se:

Za razliku od tradicije modernističkih pristupa koji ističu autonomiju umjetničkog djela te naglašavaju njegove formalne kvalitete, 'neprozirne intuicije' ili estetski ukus, razvijaju se nove teorijske strategije kontekstualnog pristupa koje obrađuju pojave i pojmove unutar složenih interkontekstualnih odnosa umjetničke i tekstualne prakse, umjetničke teorije i teorije kulture. One se u svijetu umjetnosti i teorijskog diskursa pojavljuju kada postmodernistički paradoks postaje relevantnim suvremenim polazištem, s kojeg se nastoji razjasniti suodnos pozicije subjekta realizatora (autora, umjetnika, proizvođača) i pozicije subjekta potrošnje (receptije, uživanja, razumijevanja, interpretacije), koji čini mogućom komunikaciju i razmjenu umjetnosti.²²

Pop-art²³ jest preteča postmodernističke umjetnosti, već u nazivu otkriva interes za popularno, masovno, trivijalno i komercijalno.²⁴

Meširović uviđa važnu razliku među modernom i postmodernizmom u vidu materijalizama i kapitalizma u likovnoj umjetnosti:

Verovatno nije slučajno što su 1980-e videle najbrži porast umetničkog tržišta u istoriji: čini se da su umetnost i finansije, kao što i sugerišu neki kritičari, postali sve bliži, dok

²¹ M. Šuvaković: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Hortexky, Zagreb, 2005., 14.

²²O.c., 13.

²³ Smjer je u likovnoj umjetnosti nastao sredinom 1950-ih, a dominantan 60-ih, Inspiriran je vrijednostima i simbolima masovne popularne kulture te potrošačkoga društva (stripovi, reklame, filmske zvijezde i sl.)

²⁴V. Lj. Meširović: *Postmoderna teorija i film na primeru Kinematografije Kventina Tarantina*, Beograd, 2011., <https://www.knjizara.com/pdf/132202.pdf>, svibanj 2024., 61.

je granica između visoke i popularne kulture iščezla, a umetnici postaju masmedijske zvezde.²⁵

U glazbi je postmodernizam vidljiv u postupku usnimavanja komada već snimljene glazbe u poseban studijski uređaj ili računalni program za produkciju te upotreba tog uzorka pri izradi nove kompozicije (popularno i žargonski zvano sampliranje, a studijski uređaj sampler). Sampleri ili računalni programi mogu neku skladbu posve izmijeniti. Tako u nekim pjesmama možemo lako odrediti podrijetlo ili prepoznati neke dijelove koji nas asociraju na neku drugu skladbu ili pjesmu. U toj tehnici tako prepoznajemo postmodernističku citatnost i fragmentarnost.²⁶

U književnosti postmodernizam donosi brisanje distinkcija granica između visoke (umjetničke) i trivijalne književnosti. Poznato nam je da trivijalna književnost u modernizmu nije niti spominjana kao bitna dok u postmodernističkoj književnosti pisci izražavaju ironiju prema umjetničkoj književnosti. Postmodernizam osporava sve hijerarhije pa takvo vrednovanje nekog književnog djela zapravo nije moguće.²⁷ Iako su brojni književnici od kojih se ističe J. Joyce, u *Uliksu* koristio neke tehnike slične postmodernističkim, Solar kao osnivače postmodernističke književnosti ističe J. L. Borgesa, V. Nabokova i S. Becketta. Predstavnici postmodernističke književnosti uz utemeljitelje su U. Eco, I. Calvin, G. G. Marquez i J. Fowels.²⁸ Kako nema hijerarhijskog poretka u postmodernizmu valja napomenuti da "drugi" zauzimaju važnu ulogu, dakle postkolonijalna i feministička književnost.

Kraj modernizma i početak postmodernizma u području arhitekture može se mnogo lakše odrediti nego u drugim područjima. Meširević navodi točan datum i sat kraja moderne i ističe da se uzima simbolično.

Čarls Dženks je u svojoj knjizi *Jezik postmoderne arhitekture* (1985), a to se kasnije u mnoštvu radova koji tematizuju savremenu arhitekturu ponavlja, odredio kao tačan datum kraja modernizma 15. jul 1972. Godine u 15 sati i 32 minuta.... Tog dana srušeno je stambeno naselje Pruitt-Ajgo u Sent Luisu koje je podignuto za ljude sa niskim primanjima. Razlog rušenja je nepodobnost za stanovanje, a da ironija bude veća, arhitekta je za svoj projekat nastao 1951. bio ovenčan nagradom Američkog instituta za arhitekturu. Ovo je

²⁵ O.c. 63.

²⁶ V. Vukajlija: *Znanstvenofantastični film i postmodernizam*, diplomski rad, Rijeka, 2016. <https://repository.ffri.uniri.hr/islandora/object/ffri%3A516/datastream/PDF/view>, svibanj 2024., 13.

²⁷ M. Solar: *Nakon smrti Sancha Panze: eseji i predavanja o postmodernizmu*, Ljevak, 2009., 103.

²⁸ O.c., 100.

definitivno označilo da na papiru arhitektonski uspeli projekti internacionalnog stila ne zadovoljavaju humane potrebe za stanovanjem i da čovek nije automat sa četiri funkcije kojem je potrebna mašina za stanovanje.²⁹

Na području arhitekture javlja se raskidanje sa modernizmom u vidu funkcionalnosti, javlja se hibridnost i miješaju se stilovi, koriste se razni ukrasi i ornamenti.³⁰ Postmoderna arhitektura se pokazuje kao eklektična pozajmljujući stilove iz različitih perioda, ali i citatna zbog oslanjanja na već postojeća građevinska rješenja. Kako postmodernizam nije jedinstven pravac tako i u arhitekturi djeluje kroz historcizam³¹, kontekstualizam³², revivalizam³³ i neo-verkularizam³⁴. Postmodernizam u arhitekturi predstavlja se kao radikalizacija modernizma sa daljom upotrebom najnovijih građevinskih materijala uz odbacivanje uniformnosti i društvenog inženjeringa na kome se bazirao internacionalni stil.

Nova struja u arhitekturi je ponudila ironijske citate, parodije i pastiš pre modernih građevina, rekontekstualizujući i reinkorporirajući ih u futuristički dizajniranu novu gradnju. Moglo bi se reći da je cilj postmoderne arhitekture humanizacija čovekove okoline, a ne njena transformacija sa namerom da se stanovnici svedu na niz funkcija i da svoje živote prilagode jednoj unapred predodređenoj racionalnoj šemi. Iz ovog proizilazi da postmoderna nije suprotstavljena moderni, već je to moderna koja je rešila da napusti greške i funkcionalistička ograničenja.³⁵

U filmu, kao i u ostalim umjetnostima, teško je razgraničiti modernističke elemente od postmodernističkih. Keser Battista ističe kako postmodernizam ne slijedi samo kronološki modernizam, njegova je suština zapravo pobuna protiv modernizma.

Mnogi teoretičari ne nalaze dovoljno argumenata za distinkciju filmskog modernizma od postmodernizma, štoviše, smatraju kako je zapravo sve što se dešavalo nakon visokog modernizma produžena varijanta modernizma. Tipičnim se postmodernističkim filmovima u

²⁹ Lj. Meširević: *Postmoderna teorija i film na primeru Kinematografije Kventina Tarantina*, Beograd, 2011., <https://www.knjizara.com/pdf/132202.pdf>, 64.

³⁰ J. Hill: *Film and postmodernism*, Oxford Uneversty Text, 1998., 99.

³¹ Aludiranje na povijest i razne povijesne stilove.

³² Arhitektonski simulakrum.

³³ Upotreba parodije i ironije u arhitekturi.

³⁴ Upotreba starih materijala npr. cigle u izradi novih građevina.

³⁵ Lj. Meširević: *Postmoderna teorija i film na primeru Kinematografije Kventina Tarantina*, Beograd, 2011., <https://www.knjizara.com/pdf/132202.pdf>, 69.

SAD-u smatraju filmovi koji cirkuliraju multipleksima, koje zapravo zovemo globalnim filmovima.³⁶

U sljedećem citatu donose su vidljive razlike između modernističkog i postmodernističkog filma.

Modernistički su filmovi naglašeno konstruirani, prepuni prekida, vidljivih šavova u pripovjednom procesu, sastoje se od poetskog naboja, individualne poetike, skokovitih rezova, usmjereni na istraživanje osjećaja prije negoli na prezentaciju priče, mogu biti realističkog, teatarskog, minimalističkog oblička. Postmodernistički film, nastao sedamdesetih, razvio se iz modernističkih strategija, pažnju polaže na generiranje diskursa, s tendencijom mainstreama (komercijalni), te manje zamjetni (u pravilu nekomercijalni), koji se nastavljaju na tradiciju umjetničkog filma, s jakim uporištem u dokumentarnom filmu, esejizmu, bremenitošću pitanjima identiteta, Drugosti, roda, rase, klase, te u sebi uvijek nose neku rekapitulaciju ili raskid s prošlošću, s ideologijom.³⁷

Hill tvrdi da je moguće postmodernizam u filmu promotriti s 3 razine. Prva razina ogleda se u organizaciji filmske industrije koja je postfordistička (klasičan primjer je Hollywood). Druga razina je tematika filmova. Najbolji primjer su znanstveno-fantastični filmovi koji tematiziraju postmodernističku distopiju. Treća razina je ona estetička koja se ogleda u stilskim karakteristikama (npr. eklektizam).³⁸

³⁶ I. Keser Battista: *Moderni i postmoderni europski film*, Sveučilište u Zagrebu, <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/2334-8666/2016/2334-86661604220B.pdf>, 228.

³⁷ I. K. Battista: *Moderni i postmoderni europski film*, <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/2334-8666/2016/2334-86661604220B.pdf>, 220.

³⁸ J. Hill: *Film and Postmodernism*, Oxford, 1998., 100.

2. Biografija i stvaralaštvo Ethana i Joela Coena

Braća Coen, Ethan (St. Louise Park, Minnesota 29. rujna 1954.) i Joel (St. Louis Park, 21. rujna 1967.) američki su filmski redatelji, scenaristi, producenti i montažeri. Joel je diplomirao film i televiziju na The School of the Arts (danas Tisch School of the Arts) na njujorškom Sveučilištu, a Ethan 1979. filozofiju na Sveučilištu Princeton. Kao autorski par u kinematografiji su aktivni od sredine 80-ih. Zbog pravila Američke udruge redatelja Joel se do 2004. potpisivao kao redatelj, a Ethan kao producent. Obojica se od početka potpisuju kao scenaristi, a montažu potpisuju pod pseudonimom Roderick James. Stvaraju svoja filmska ostvarenja uz bok Quentinu Tarantinu koji je jedan najutjecajnijih redatelja ovoga razdoblja i staju uz bok Jimu Jarmuschu. Proizvode djelomično nezavisne filmove, naime dio njihovog rada ipak se našao unutar hollywoodskog sistema što ćemo vidjeti u nastavku poglavlja. Zbog takvog povremenog priklanjanja Hollywoodu možemo ih smjestiti između Jarmuscha čiji je gotovo sav rad izvan Hollywooda i Tarantina čiji je sav rad unutar Hollywooda. Predstavili su se publici filmom prvijencem *Krvavo jednostavno (Blood Simple)* 1984. godine ironijskom reinterpretacijom *film noira* koja ih je predstavila u svijetlu nezavisne kinematografije. U nostalgичnom *neo-noir* filmu *Millerovo raskrižje (Miller's Crossing, 1990.)* koji je scenaristički oslonjen na roman Dashiella Hammetta *Stakleni ključ* (1931.) predstavljaju tipično postmodernistički film pastiša. U filmovima *Arizona Junior (Raising Arizona, 1987.)* i *Barton Fink* (1991.) uvode elemente screwballa³⁹ i slapstick komedije⁴⁰ vezane uz bizarne likove i vizualne ekshibicije. U filmu *Barton Fink* tematiziraju mladog dramatičara u Hollywoodu 1940-ih i time se oslanjaju na poetiku nadrealizma, rabe atmosferu, motive i ugođaje iz djela Franza Kafke i Samuela Becketta. Osim tih utjecaja odaju počast klasičnoj hollywoodskoj komediji likovima, pričama i dijalozima pastišem filmova Prestona Sturgesa, Franka Capre i Howarda Hawksa. Ovi postupci najbolje se ogledaju u komediji *Mr. Hula Hoop (The Hudsucker Proxy, 1994.)*, njihovoj prvoj (i u kinima neuspješnoj) komercijalnoj produkciji. Film je spoj satire i obrazaca klasičnoga Hollywooda kojemu se poslije vraćaju u manje uspješnim filmovima *Zavedi me, razvedi me (Intolerable Cruelty, 2003.)* i *Ave,*

³⁹ Vrsta hollywoodske komedije 30-ih godina.

⁴⁰ Komedija dominantna 20-ih koja se temelji na vizualnoj fizičkoj komici tzv. gega.

Cezare! (*Hail, Caesar!*, 2016.). Najveće su uspjehe ostvarili ipak kriminalističkim filmovima u duhu crne komedije i apsurdna, ponajviše u svojem najcjenjenijem filmu *Fargo* (1995.), nagrađenim za režiju u Cannesu i Oscarom za izvorni scenarij kao i u kultnoj ekranizaciji *Veliki Lebowski* (*The Big Lebowski*, 1998.) u kojem se oslanjaju o poetiku Raymonda Chandlera. Najkreativnije razdoblje karijere zaokružuju kriminalističkom komedijom *Tko je ovdje lud?* (*O Brother, Where Art Thou?*, 2000.) koji je parafraza Homerove *Odiseje* smještenom na američki Jug u doba Velike gospodarske krize i prožetom *folk*-glazbom, potom crno-bijelom posvetom *film noiru* oslonjenom o romane Jamesa M. Caina *Čovjek kojeg nije bilo* (*The Man Who Wasn't There*, 2001., nagrada za režiju u Cannesu). Svoj niz nastavljaju slabijim kriminalističkim crnim komedijama *Gangsterska petorka* (*The Ladykillers*, 2004), preradbom istoimene Ealing komedije iz 1955., i *Spaliti poslije čitanja* (*Burn After Reading*, 2008). Od 2000-ih u njihovim je filmovima zamjetno reduciranje bizarnih elemenata u konvencionalne okvire umjetničke komercijalne kinematografije, uklanjanje tragova onirizma i nadrealizma. Rezultat je široka kritička recepcija, zapažen komercijalni uspjeh i nagrade ali pritom ta djela gube poetičku prepoznatljivost. Najuspjelija kriminalistička neovestern-drama je *Nema zemlje za starce* (*No Country for Old Men*, 2007) prema romanu Cormaca McCarthyja za koju su nagrađeni Oscarima za film, režiju i scenarij prema predlošku. U njoj se prvi put okreću naslijeđu vesterna. Istim tonom nastavljaju u revizionističkom vesternu *Čovjek zvan hrabrost* (*True Grit*, 2010.). Naime, radi se o preradbi istoimenoga filma Henryja Hathawayja iz 1969., dok u omnibus-filmu *Balada o Busteru Scruggsu* (*The Ballad of Buster Scruggs*, 2018., nagrada za scenarij na Međunarodnoj filmskoj smotri u Veneciji), osciliraju figuru tzv. pjevajućega kauboja. U autobiografskoj drami *Ozbiljan čovjek* (*A Serious Man*, 2009.) i pseudobiografskoj drami *U glavi Llewyna Davisa* (*Inside Llewyn Davis*, 2013.) nastoje nadići ograničenja ranije poetike; potonji film, fikcionalizirani prikaz newyorške glazbene *folk*-scene 1960-ih, nagrađen je Velikom nagradom (*Grand prix*) u Cannesu. Njihov cjelokupni opus stoji, obilježen postmodernim duhom, u raskoraku između oslanjanja o tradiciju *film noir*a i gangsterskoga filma s jedne strane te klasične komedije (*slapstick*a i *screwball*a) s druge strane, pri čem su filmovi iz prve skupine uspjeliji, mogli bi reći i kultni dok im je kasniji opus ipak ostao u sjeni

ranijih ostvarenja nastalih do kraja 1990-ih.⁴¹ Njihovi filmovi snažno utjelovljuju autorski izraz iako sami Joel i Ethan to niječu. Stilski su filmovi intimni i osobni, jednostavnog tona. Možemo sažeti kako žanrovski stvaraju film noir, komedije i drame. Tematski u filmovima donose prikaz Amerike, koriste motiv novca, nasilja, nezaustavljivog zla, fatalizma i nostalgije. Filmovi su prepuni odličnih dijaloga, dosjetki, humora, cinizma ironije i pastiša. Čak i likovi čije su uloge sporedne zbog briljantno razrađenih dijaloga doimaju se iznimno važnim. Njihova ostvarenja ekraniziraju priče glavnih likova koji su posve atipični i zbog svoje nepažnje ili sasvim slučajno dolaze u nezavidne situacije u kojima su posve nemoćni. Braća Coen po ovom obrascu nasljeđuju Alberta Hitchcocka stvarajući prototip protagonista s naglašenim slabostima koji je prisiljen suočiti se s najgorim.⁴² U nastavku rada donijet ćemo analize odabranih filmova u kojima ćemo pokazati kako su filmska ostvarenja braće Coen poetički postmodernistička.

⁴¹ Sažeto prema članku: Hrvatska enciklopedija: *Ethan i Joel Coen* <https://www.enciklopedija.hr/clanak/coen-joel-i-ethan>, svibanj 2024.

⁴² R. Barton Palmer: *Joel and Ethan Coen*, University of Illinois Press, 2004.

3. Analiza filmova braće Coen

Na samome početku analize valja istaknuti kako je film najmasovnija, najpopularnija i najutjecajnije umjetnost. Film igra značajnu društvenu ulogu u razvitku jedne zemlje i od ogromnog je društvenog značaja po snazi svog djelovanja na mase.⁴³ Ethan i Joel jedni su od najprepoznatljivijih filmaša američke filmske industrije. U nastavku ćemo kroz radnju analizirati odabrane filmove. Radnja filmova je ovdje isključivo u funkciji dočaravanja filmskog svijeta i nevolja u kojima se likovi pokušavaju othrvati onome što ih snalazi. U slijedeći filmovima pokazat ćemo njihovu postmodernističku poetiku. Naklonost publike i kritike koju su stekli Ethan i Joel Coen opravdat ćemo u nastavku rada detaljnom analizom velikih filmskih ostvarenja.

3.1. *Krvavo jednostavno (Blood Simple) 1984.*

Ovaj film pastiša debitatski je film braće Coen. Pastiš nastaje kombinacijom već postojećih tekstova, prema Baumanu to je svjesno ili nesvjesno evociranje, koje aludira ili imitira minule osjećaje, stilove, tehnike i načine. Time se briše granica između tradicionalnog i modernog, pa samim time i niske i visoke kulture. Istim načinom Coenovi glazbom razbijaju ovu opreku, naime u filmu se pojavljuje osim filmske glazbe Kecaku ples- tradicionalni ples na Baliu nastao 1930-ih. Ples predstavlja sinergiju plesa, kazališta i tradicionalne glazbe. Možemo reći da je to vrsta glazbene drame koja korijene ima u priči iz hinduističkog epa Ramayane koja tematizira vječnu borbu dobra i zla.⁴⁴ Radnja ove krimi noirovske drame odvija se u Teksasu sredinom 80-ih godina prošlog stoljeća. Uvodni kadar predstavlja kišnu večer, muškaraca i ženu koji se voze autocestom te istovremeno razgovaraju bez da je gledatelj upoznat sa stvarima o radnji filma. Nelinearost radnje odlika je postmodernističkih ostvarenja što dovodi do potkopavanja vremenskog slijeda događaja u filmu. Postmoderna teorija inzistira na psihičkoj fragmentaciji subjekta u

⁴³ N. Gilić: *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Leykam international d.d.o., 2010., 45.

⁴⁴ Kacak: The story behind the famous Bali fire dance, https://www-nowbali-co-id.translate.google/kecak-fire-dance/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=hr&_x_tr_hl=hr&_x_tr_pto=sc, svibanj 2024.

suvremenosti.⁴⁵ Tematizira se priča karakterističana za noir-filmove o bračnoj nevjeri, muž koji se želi osvetiti i pokvarenom detektivu. Sam naslov potječe iz romana *Crvena žetva* iz (1929.) Dashiella Hammetta koji je predstavnik novog tipa urbane detektivske proze, tzv. tvrdokuhane proze škrtih i duhovitih dijaloga, lakonska izričaja i pesimistična ugođaja.⁴⁶ Naslov iz romana ima značenje stanja uma ljudi nakon produženih događaja u nasilnim situacijama. Aludiranje, evociranje i ispreplitanje tekstova, odnosno intertekstualnost odlika je postmoderne kinematografije. Radnja filma tematizira Juliana Martya koji je vlasnik kafića i sumnja u vjernost supruge Abby. Kako Marty sumnja, zaista supruga mu je u tajnoj vezi s konobarom Rayom s kojim neoprezno provodi noć u lokalnom motelu. Marty angažira privatnog istražitelja Lorena Vissera koji ih fotografira. Dokazni materijal Marty koristi kako bi zaprijetio Rayu smrću ukoliko se pojavi u kafiću. Usput upozorava Raya da je Abby nepouzdana i prevrtljiva i kako joj ne treba vjerovati. Nakon ove spoznaje mijenja se život svih aktera. Ray nakon nekog vremena pokušava bezuspješno oteti Abby, zatim Marty ponovno traži pomoć istražitelja Lorena. Ovaj put traži ubojstvo supruge i njenog ljubavnika. Istražitelj Visser je iznenađen zahtjevom, ali pristaje zbog velike novčane nagrade. Njihovi planovi u ovom dijelu kreću posve nizbrdo. Detektiv Visser provaljuje u dom Martya i Abby i krade njezin pištolj. Donosi Martyju lažne fotografije ubijenih Raya i Abby u krevetu. Nakon ispunjenog dogovora Marty isplaćuje Lorena, ali ovaj ga upuca i bježi. Ray, neznajući za zakulisne igre, dolazi kod Martya da potraži dug i nailazi ga naizgled ustreljenog. Zapaža Abbyin pištolj i zaključuje kako ga je ona ubila. Skriva leš u automobil kako bi prikrio zločin ljubavnice i poluživog Martya zakopava u polju. Ray tjera Abby da prizna što je učinila, no Abby tvrdi kako joj je suprug živ. Visser otkriva da mu je nestao upaljač s inicijalima, pogrešno zaključuje da ga je uzela Abby. Prati ju, a kada Abby pali svjetlo u svojem stanu Visser s krova upuca Raya kroz prozor. Abby ugasi svjetlo kako bi se pritajila, ali Visser provaljuje u stan. Ulazi u kupaonicu i shvati da je Abby kroz prozor pobjegla u sobu. Rukom pokušava otvoriti prozor i Abby mu zabije nož u dlan. Visser se uspije izvući te s nožem i pištoljem kreće na Abby, ali ona ga upuca pomislivši da je on zapravo Marty. Zadnja scena prikazuje Vissera kako se smije na podu i gleda kako voda kapa iz umivaonika. Dodatna napetost ovog krimića unosi se elementima horora i trilera koji

⁴⁵ Lj. Meširević: Postmoderna teorija i film na primeru kinematografije Kventina Tarantina, Beograd, 2011.

⁴⁶ Hrvatska enciklopedija: Dashiell Hammet, <https://www.enciklopedija.hr/clanak/hammett-dashiell>, svibanj 2024.

gledatelje drži u neizvjesnosti. U postmodernoj kinematografiji tipično je miješanje žanrovskih konvencija pa tako postmoderni film čuva već postojeće žanrove, razvija ih i obnavlja kako ne bi bili zaboravljeni i potpuno napušteni. Nostalgичnost je također odlika postmodernih ostvarenja. *Krvavo jednostavno* je vizualno izvrstan film koji sadrži odlično razrađenu dijalošku komponentu i crno-humorni sloj. Samorefleksivnošću skreće pažnju gledatelja na to kako je u pitanju fiktivni i nestvarni svijet nastao iluzijom slike začudnim kadrovima iz niskog kuta i nagiba snimanja, kao i razigranošću prizora. Parodija je prisutna u predstavljanju likova, naraciji i zapletu. Tematiziranje pohlepe i ljubomore neposredno se parodira američki san, a na neki način i satira klasičnih noir filmova.⁴⁷ Ono što u ovom filmu fascinira jest što likovi misle da znaju što se dogodilo, a pretpostavke se pokažu potpuno pogrešne i za to plaćaju posljedice. Sve to se događa dok film niže scene u kojima se pokazuje pogreška za pogreškom motivirana postupcima likova. Postmodernistička odlika u filmu jest antihumanizam koji dovodi u pitanje čovjekovu slobodu i racionalnost, a samim time i njegovu odgovornost.

3.2. *Barton Fink* 1991.

Film *Barton Fink* je jedno od ranijih radova braće Coen koji je oduševio publiku i kritičare. Jedini je film povijesti koji je u Cannesu osvojio sve tri nagrade; najbolji glumac, najbolji film i redatelj. Radnja je smještena u 1941. godinu. Barton Fink je dramaturg i scenarist. Njegova premijerna drama *Bare Ruined Chiors* ostvaruje uspjeh na Broadwayu što rezultira selidbom iz New Yorka u Los Angeles zbog scenarističkog. angažmana Jacka Lipnicka. Fink se smješta u oronulom hotelu i radi scenarij za B-film s Wallaceom Beeryjem o profesionalnom hrvanju. Doživljava spisateljsku blokadu jer se osjeća klaustrofobično. Na kraju suočen s apsurdnim i apokaliptičnim događajima, Barton Fink je prisiljen prihvatiti svoj nedostatak empatije te nemogućnost da čuje i razumije priče običnih ljudi. Inzistiranje na približavanje običnom čovjeku potencira se lako samoidentificiranje gledatelja i bliskost sa pričom. Autori pristupaju problemu lika uz veliku dozu ironije i satire. Ironiziraju stvaranje "običnog" scenarija i onog "dobrog" ili "vrijednog", a suptilno donose satiru Hollywooda. Barton Fink je zapravo film o filmu, film koji problematizira općenito

⁴⁷ Siniša Stajić: *Blood simple* (1984), <https://filmskerecenzije.com/blood-simple-1984/>. svibanj 2024.

umjetnost i stvaralačku kreativnost. Autorsku blokadu možemo protumačiti i kao krizu humanističkih znanosti, krizu vrijednosti, ali i krizu općeg znanja koju karakterizira postmoderna. Odustvo inspracije i nedostatak značenja najgore je što se može dogoditi nekom umjetniku pa nam je jasno zašto Fink prolazi krizu. Iako filmska ostvarenja, kao i književna, ne trebamo gledati kroz prizmu života autora ne možemo ne zamijetiti da se radi o osobi židovske vjere, osobi koja se bavi proizvodnjom filma, dramaturgu i scenaristu koji doživljava prvi uspjeh i nakon toga doživljava krizu i blokadu, osobi koja je umjetnik i ne pada pod utjecaj zarade. U svemu nabrojanom možemo naći poveznice s braćom Coen. Naime, kako smo već istaknuli interpretacija se s autora pomiče na gledatelja/čitatelja, a otvorenost djela i fragmentarnost nose mnogobrojne interpretacijske mogućnosti. No vratimo se na radnju filma. Bartonov susjed je Charlie Meadows, koji radi kao prodavač osiguranja i često razgovaraju u njegovoj sobici. Iako ga je na početku smatrao običnom smetnjom ipak se počinju družiti. Fink se nastoji riješiti svoje blokade i često se zagledava u sliku koja visi na zidu njegove hotelske sobe. Na kraju možemo spoznati da je slika metafora za postmodernističko filozofsko odbacivanje metanarativa i metafizike ali i viđenje procesa destrukcije ili dekonstrukcije. To znači da ne postoje univerzalna i opća moralna pravila. Suvremeni život se reflektira na film i kinematografiju pa dolazi do fragmentacije starih moralnih postulata, ovaj postupak je doveo do toga da ono što je bilo moralno neprihvatljivo na televiziji i filmu danas postane opće prihvaćeno. Umjesto hijerarhije i simetričnosti u moderni, postmodernizam unosi razdvajanje, različitost, inverzije, provokativnost i nekonvencionalnost. Postmoderna u svijesti čovjeka proizvodi zanimanje za iracionalnost i mitove. Film je moguće interpretirati i kao posvetu američkom piscu Josephu Campbellu i njegovom književnom djelu dominantno temeljenom na tumačenju simbolike mitoloških priča. Producent Ben Geisler svjestan da je u stvaralačkoj blokadi predložio Finku da zamoli nekog scenarista za savjet. Burton naleti na W.P. Mayhewa, hvaljenog romanopisca koji piše scenarije za filmove. Ovdje se aludira na Williama Faulknera. Mayhew je svojevrsan uzor Finku pa je zapanjen činjenicom kako je Mayhew alkoholičar koji zlostavlja svoju ljubavnicu Audrey. Coeni ovdje tematiziraju i problematiziraju idealiziranje umjetnika kao i neodvojivost djela od umjetničkog subjekta. Jedne večeri Burton poziva Audrey da mu pomogne oko scenarija u hotelskoj sobi i doživljavaju romansu i zaspu. Kada se Fink budi pored sebe ugleda Audrey mrtvu u lokvi krvi.

Pomaže mu Charlie i savjetuje ga da se riješi dokaza. Charlie napušta grad na nekoliko dana i Finku ostavlja na čuvanje paket. U međuvremenu detektivi dolaze Burtonu kako bi saznali u kakvom je odnosu s Charlijem, tada on saznaje da je Charlie serijski ubojica Karl Ludi Mundt koji žrtvama odsjeca glave. Detektivi pronalaze Audreyino tijelo bez glave. U ovim scenama ne možemo ne zamijetiti važnost relativizacije moralnih granica. Scene sežu od nerealnog pa i nadrealnog, što je upotpunosti u skladu sa psihološkim stanjima protagonista. Nakon svih događaja Finkova blokada nestaje i napisao je scenarij za film koji je angažiran. Detektivi se vraćaju i priopćavaju mu da je i Mayhewu odrubljena glava i da je on osumnjičen, Charlie se u vratio te ga pokušavaju uhititi kao Burtona. Hotel zahvati požar, hodnik je pod plamenom i to iskorištava Charlie ustrijeli detektive i oslobodi Burtona objasnivši da je i njega upetljao. Burton izlazi iz gorećeg hotela uzveši scenarij i tajanstveni paket. Sam hotel konstruiran je tako da nas motivima plamena i šestica asocira na pakao. Hotel tako predstavlja pakao za umjetnika koji je pod pritiskom i blokadom, u stvaralaškoj inspiracijskoj krizi. Kako smo već istaknuli u je filmu prisutna nedorečenost i otvorenost pa se otvara još jedna interpretacijska mogućnost;

...npr. da je riječ o filmu o nastanku i propasti jednog prijateljstva (odnos Barton – Charlie sadržava natruhe odnosa Stanlia i Olia, Vladimira i Estragona, Don Quijotea i Sancha Panze), odn. o filmu o (Bartonovoj) osamljenosti i želji za njezinim prevladavanjem. Čudne, nerazjašnjene pojave i (kriminalni) događaji smještaju film na granicu realnog i irealnog, s asocijacijama na Stanara R. Polanskog (1976), Povećanje i djela F. Kafke.⁴⁸

Intertekstualnosat, citatnost, aludiranje, referiranje, pastiš i brikolaž su odlike tipičnih postmodernističkih filmskih ostvarenja. Kako je Fink prije požara uspio završiti scenarij odlazi na sastanak s Lipnickom. Tijekom sastanka Lipnick prigovara na njegov scenarij i optuži ga da je antitalent. Fink u liftu citira Bibliju i pita čovjeka da li mu je to od negdje poznato na šta on odgovara da je čuo za Bibliju. Ovdje se autori također referiraju na dekonstrukciju opreka tradicionalog i popularnog. U posljednjoj sceni Burton hoda plažom noseći paket. Razgovara s djevojkom u kupaćem kostimu te ona sjedne i zauzima pozu kao djevojka sa slike u njegovoj sobi. U ovom prizoru gubi se granica zbilje i imaginarnog. Kroz cijeli film istaknuta je Finkova fascinacija ovom fotografijom pa se tako pitamo zašto se i na kraju fotografija postavlja tako

⁴⁸ D. Radić: Filmski leksikon- Barton Fink, <https://film.lzmk.hr/clanak/barton-fink>, svibanj 2024.

bitnom. U jednoj sceni prije vidimo tu fotografiju i pisaću mašinu u istom kadru, sve osim njih je u sceni bezlično i turobno, jedino oni plijene pažnju. Kutija je također misteriozni element za kojimo možemo reći da predstavlja nešto novo, nešto što tek treba biti proizvedeno. Film završava prizorom kako valovi udaraju u obalu, a ptica zaranja u ocean. Kreativni proces od zadatka, proizvodnje, stvaralačke blokade i završetka rezultira požarom, misterioznom kutijom i realnim uprizorenjem isticane fotografije. U postmodernoj kinematografiji se često javlja otvoreni kraj pa tako djelo ostane nedorečeno, ne možemo steći predodžbu što se akterima zapravo dogodilo. U postmodernim karakteristikama neke od bitnih odrednica jesu korištenje aluzija, miješanje žanrova, simuliranje događaja koji se nikad nisu dogodili, fragmentacija naracije, nelinearnost u naraciji, brisanje granice između popularne kulture i visoke umjetnosti, kiča i njegove suprotnosti. Ovaj film obiluje svime navedenim i možemo se složiti da opravdava veliku pažnju gledatelja i kritike, kako u prošlosti tako i danas..

3.3. *Fargo* 1996.

Autori se već u uvodnoj špici poigravaju s gledateljima, iznoseći tvrdnju kako je film nastao prema istinitom događaju što je apsolutno netočno. Dakle, korištenjem stvarnog mjesta za naslov i tvrdnja autora o istinitosti događaja zapravo predstavlja poigravanje terminima simulacije i sumulakruma koje je tipično za postmoderno razdoblje. Film je tako dobio ime po gradiću u Sjevernoj Dakoti. Poveznicu sa izvornosti možemo dovesti u vezu i sa minnesotanskim naglascima koji se dodaju filmu kako bi približili autentičnost fikciji. Ovaj čin možemo pripisati braći Coen jer su odrasli u predgrađu Minneapolisa. Radnja filma se odvija 1987. godine. Jerry Lundergaard radi kao prodavač automobila u Minneapolisu. Glavni lik se susreće s financijskim poteškoćama zbog dugova pa smišlja plan kako će riješiti svoje probleme. Preko mehaničara u autosalonu, koji je bivši zatvorenik, Shepa Proudfoota dolazi u kontakt s kriminalcima Gaearom Grimsrudom i Carlom Showalterom. Sastaju se u baru u Fargu, u Sjevernoj Dakoti i dogovaraju otmicu Lundergaardove žene Jean. Plan je da ju vrate neozlijeđenu u zamjenu za osamdeset tisuća dolara koje će podijeliti s Jerryjem. Ipak smišlja plan da kaže svom bogatom puncu i šefu, Wadeu

Gusrafsonu, kako je otkupnina milijun dolara jer razlikom namjerava oplatiti svoje dugove. Jerry pokušava dobiti novac u obliku investicije za parking, ali ga Wade odbija. Jean otimaju dok je na poslu, vraća se kući koja je razbacana i saopćuje puncu što se dogodilo. Wade želi zaštititi kćer pa ne želi obavjestiti policiju otmici i sam stupa u pregovore. Lik Jerrya je glavni protagonist, pokretač radnje i zapleta. Zaplet filma idealno podsjeća na *Hamleta* Williama Shakespeara u čemu uviđamo intertekstualnost, ali i dediferencijaciju u kulturi i slabljenje granice visoke i popularne kulture. U nekim djelovima da se prepoznati potpis utjecaja Stanleyja Kubricka. Plan otmice kreće po zlu nakon što policajac zaustavi dvojicu otmičara na autocesti. Carl pokušava podmiti policajca, Grismund vadi pištolj i ubije policajca što vide svjedoci. Grismund se daje u potjeru i ubija i njih. Ubojstva koja su se dogodila počinje istraživati trudna policajka Marge Gunderson koja zaključuje da se ovdje radi o serijskom ubojici. Odlučuje otputovati u Minneapolis zbog istrage i ondje susreće prijatelja iz škole Mikea Yanagita koji joj se udvara. Ova scena je dramaturški potpuno nepotrebna i njome se postiže nelinearnost radnje. Marge razgovora sa Shepom i Jerryjem koji tvrde kako nisu umiješani u slučaj. Shep nakon toga odlazi Carlu koji je u Minneapolis došao kako bi pokupio novac. Nalazi ga sa prostitutkom i pretuče ga zbog toga što ga je doveo u nevolju i nemalo ugrozio prethodno dodjeljenu uvjetnu zatvorsku kaznu. Bijesan Carl naziva Jerrya da zatraži da novac donese na zadnji kat garaže. Otac zatočenice odlučuje osobno dostaviti otkupninu. Pokuša zastrašiti Carla odbijajući mu predati novac prije nego što mu vrate kćer. Carl i Wade počinju obostrano pucati. Wade tako ostaje ležati mrtav, a Carl počne krvariti iz rane na obrazu. Carl napušta garažu i pri tom ubija i vratara koji nije htio podići rampu da izađe. Tijekom navedenih scena, nekoliko scena se isprepleće s Jerryjevim pokušajem da se povuče iz cijelog plana u kojem je prevario automobilsku tvrtku time što su financirali lažne aute. Predstavljanjem tih scena također se postiže nelinearnost radnje. Pravnici tvrtke žali se kako ne može pročitati automobilske identifikacijske brojeve na dokumentima o financiranju koje je poslao i samim time ne može povezati novac s pravim autima. Carl otkriva da se u kovčegu nalazi milijun dolara i zakopava većinu novca uz autocestu pod snijegom i označava to mjesto strugalicom za led. Ovaj prizor ironizira lika koji kao hrčak zakopava svoje blago. Nakon toga vraća se u skrovište na jezeru sa osamdeset tisuća dolara. Grimsrud ubija Jerryjevu suprugu jer ga je živcirala. Ovdje se umorstvo, kao i sva druga u filmu

relativiziraju. U filmu se ističe moralna misao koja, gledatelja zbog same britkosti radnje, sve do kraja zaobilazi. To je činjenica da je Jerry bezosjećajan prema svojoj ženi, ali i sinu kada pokreće otmicu koja se izjavoli vodeći se parolom kako cilj opravdava sredstvo. To nam govori da autori ističu dediferencijaciju u etici, odnosno relativizaciju moralnih granica. Carl se posvađa s njim oko toga kome pripada auto, a Grimsrud ga ubija sjekirom. Prije odlaska iz Minneaopolisa Marge saznaje kako prijatelj Mike lagao o tome da je ostao udovac i zapravo je optužen za uhođenje. Marge se vraća u autosalon kako bi ponovno ispitala Jerryja jer misli da je dao lažni iskaz. Mислеći kako je uhvaćen nakon što Marge upita da vidi Wadea, Jerry počne paničariti i bježi. U konačnici je sam uhvaćen u svoju klopku. Prateći trag, Marge otkriva gdje se skrivaju otmičari i dolazi na posjed točno u vrijeme kad Grimsrud gura posljednji djelić Carlova tijela u usitnjavač drveta. Grimsrud pokuša pobjeći, a Marge ga pogađa u nogu i uhiti ga. Ovakvi prizori tipični su za žanr horora, krimića, trilera ali i vesterna nizanem okršaja i sukoba likova koji su u unakrsnim pucnjevima. Kao i u prethodno analiziranim filmovima nailazimo na fluidnost žanrovskih granica i njihovo miješanje. Gilić ističe kako je film zapravo postmodernistička posveta krim. filmovima i film noiru.

...u kojoj su podjednako uvjerljiva žanrovska pretjerivanja (npr. okrutnost nasilja, ironično povezana s lažnom tvrdnjom o zasnovanosti na istinitom događaju) i potpuno odstupanje od konvencija (npr. u liku sretno udane junakinje koja pati od trudničkih mučnina). Vizualna privlačnost snijegom prekrivena krajolika, povremeno ciničan, a povremeno blag humor (često temeljen na etničkim posebnostima likova), odmjereno tempo i fatalističke konotacije zapleta naglašavaju emocionalnost povezanu s likom Mardge.⁴⁹

Na putu prema postaji, Marge počne razgovarati s Grimsrudom ne shvaćajući kako je učinio te strašne stvari zbog novca. Jerry je naknadno uhićen u bijegu. U zadnjoj sceni Marge s mužem gleda televiziju i razgovara o dijetetu koje dolazi, a sudbina o skrivenih tisućama dolara ostaje tajna. U filmu se dozira blaga ironija i sarkastičnost. Akcija koja je zastupljena nizanem nesretnih, ishitrenih odluka i posljedica likova efektno karakterizira svakog lika ponaosob. U tim karakterizacijama koje možemo iščitati leži prepoznati crni humor i ironiju braće Coen.

⁴⁹N. Gilić: Filmski leksikon- *Fargo*, <https://film.lzmk.hr/clanak/fargo>, svibanj 2024.

3.4. *Veliki Lebowski (The big Lebowski) 1998.*

Jeffrey Lebowski, koji sam sebe voli nazivati Dude, lik je beznadnog slučaja sa zapada. Lik je hipija iz 90-tih čiji je život sveden na pušenje trave i boravak u kuglani gdje mu društvo prave prijatelji koji se u svakom pogledu razlikuju, šutljivi bivši surfer Donny i istraumatizirani vijetnamski veteran Walter Sobchak. Ostali likovi koji se pojavljuju su nihilisti koji su nekad bili u techno pop grupi Autobahn, feministica i avangardna umjetnica Maude, okorjeli kuglaš koji naginge pedofiliji ironičnog imena Jesus i mnogi drugi. Radnja se odvoja u Los Angelesu, a narator ističe u uvodnim scenama kako je to razdoblje početka sukoba američkih snaga sa Sadamom i Iračanima. Saznajemo na početku da je narator mrtva osoba što asocira na simulakrum filma noira, ali u nastavku analize pokazat ćemo da film ima sve elemente noir filma; femme fatale, prevarante, pokvarenog biznismena, ucjene, privatne detektive. Film se temelji na romanu Raymonda Chandlera *The big sleep*.⁵⁰ Glazba koja je u uvodnoj špici podsjeća na žanr vesterna. Važnost glazbe se izjednačava sa važnošću slike, u postmodernom filmu značajna je za atmosferu nostalgčnosti. Parada začudnih likova koji su odraz vremena, žanrovska neodredivost, intertekstualnost i nostalgčnost pojavljuju se kao prvi postmodernistički elementi poetike u ovom filmu. Dude je predstavljen kao čovjek koji voli uživati u životu, a u filmu se i tematizira življenje kao slavljenje života bez materijalnog ropstva. Radnja filma započinje kada Dude zatekne dva provalnika u kući. Oni pokušavaju vratiti novac kojeg njegova žena duguje Jackieju Treehornu. Provalnici ga napadaju i pomokre se na tepih, a Dude ih upućuje da traže drugu osobu istog imena jer on nije oženjen. Ove scene prepune su sarkazma i humora koji je standardni element kriminalističkih komedija, ali i općenito poetike Coenovih. Posebno su ispunjenje humorom scene u kojima Dude tijekom konzumacije marihuane odlazi u neki svoj nadrealistični svijet koji prikazuje njegove halucinacije i promišljanja. Vratimo se radnji filma kako bi dalje nastavili analizu, dan nakon provale Dude odlazi kod imenjaka i prezimenjaka Jefferya Velikog Lebowskog po kompenzaciju za tepih koji mu je uništen. Jeffrey Veliki Lebowski je milijunaš u

⁵⁰ L. Kostić: *Veliki Lebowski i duboki humanizam braće Coen*, <https://hifimedia.hr/film teme/item/veliki-lebowski-i-duboki-humanizam-brace-coen>, svibanj 2024.

invalidskim kolicima i odbija Dudevov zahtjev za novčanom kompenzacijom. U ovim scenama Veliki Lebowski je čista suprotnost Dudeu. Dobitnik je prestižnih nagrada, ugošćen od strane državnih dužnosnika i humanitarac, dok je Dude "običan čovjek" kako ga naziva narator. Nakon posjeta i odbijanja naknade štete Dude krade tepih Velikog Lebowskog i na odlasku upoznaje mladu ženu koja je supruga Velikog Lebowskog- Bunny Lebowski. Nakon nekog vremena Veliki Lebowski obavještava Dudea Lebowskog da je Bunny oteta i da želi da on bude dostavljač otkupnine od milijun dolara jer je vidio provalnike koji su vjerojatno otmičari. Dude zaspe na ukradenom tepihu te mu opet provaljuju u stan, onesvijeste ga i odnose. Dude se budi na podu nakon glazbene sekvence u snovima. Ovaj element pojavljuje se nekoliko puta u filmu i predstavlja opreku fiktivnog i stvarnog svijeta, odnosno imaginarnog i realnog. Paralelno otmičari zovu i traže razmjenu. Dudevov prijatelj Walter predloži Dudeu da zadrži novac, a otmičarima daju torbu punu prljavog rublja. Razmjena ne protiče dobro, a otmičari bježe. Dude prima poruku od Maude koja je kćer od Velikog Lebowskog. Dude tada saznaje da je ukrala njegov tepih koji je ukrao iz doma Velikog Lebowskog jer je vezana za njega. Usput objašnjava Dudeu da je Bunny porno zvijezda koja radi za producenta Jackieja Treehorna. To potvrđuje Dudevovu sumnju da je Bunny sama izmislila svoju otmicu u dogovoru s Kunkelom, kolegom porno glumcem. Maude Dudeu predlaže da vrati otkupninu budući je novac pripadao dobrotvornoj organizaciji za siročad. Ponudi mu honorar u zamjenu za uslugu. Veliki Lebowski napada Dudea zbog neuspjeha predaje novca. Dude laže kako je predaja izvršena, a Veliki Lebowski Dudeu pokazuje otmotnicu od otmičara u kojoj se nalazi odsječen nožni prst za koji misli danje Bunnynin. Dok se Dude relaksira u kadi prima poruku da mu je nađen auto. U taj čas u kuću provaljuju tri nihilista koji su u suradnji i s Bunny i Kunkelom. Iako je upozoren Dude odlazi do auta ali ne pronalazi torbu s novcem koju je ukrao tinejdžer. Kako nisu našli trag novca koji je nestao Jackievi uposlenici vraćaju se po Dudea i vode ga k njemu. Treehorn se raspituje o Bunny i drogira Dudea koji se onesvijesti. Tada počinje druga, opširnija glazbena sekvenca, počevši s uvodnom špicom filma *Gutterballs*. Dude se budi u policijskom vozilu jer je remetio javni red i mir. Dude odlazi kući gdje ga čeka Made koja želi zanjati dijete s njim. Saznaje od Made da je njezin otac zapravo bez novca, a da je njena pokojna majka bila bogatašica i da je svo bogatstvo ostavila zakladi. Tada Dude spoznaje da je Veliki Lebowski zapravo otmicu Bunny iskoristio da bi

izveo prevaru za izvlačenje novca iz zaklade. Kako možemo zamijetiti ništa u filmu nije kako se čini iz prvog pogleda pa tako niti ovo. Novac je ostavio sebi jer ga nije briga za Bunny, a Dudeu je podvalio praznu aktovku. Spoznaje se da je i otmica bila lažno izrežirana od strane Bunnynih prijatelja kako bi se dokopali novca misleći da ga Veliki Lebovski posjeduje. Bunny je otišla na nenajavljeni put što su ovi iskoristili kao krinku. Dude i Walter dolaze na imanje Velikog Lebowskog i tamo sreću Bunny koja se vratila. Svađaju se s njim i navode svoja saznanja što Veliki niječe. Bunnyni prijatelji ponovno napadaju Dudea, zapale mu auto i traže novac bez obzira što Bunny nije oteta. Walter se tuče s njima, jednom odgrizuje uho, a njihov prijatelj doživljava srčani udar i umire. Paradoksalnost i sirovost ove borbe ne treba osobito isticati. Scena kada žele preuzeti pepeo prijatelja te kada zbog neimućnosti ne žele kupiti urnu jer kako kažu ionako će pepeo prosuti prikazuje da likovi u ovom filmu imaju konstantu i ne doživljavaju napredak, promjenu ili nešto slično. Walter i Dude Donnyjev pepeo odnose na plažu, a Walter drži dugi govor po uzoru na Vijetnamski rat i prosipa pepeo. Vjetar pepeo nosi Dudeu u lice i taj govor ljute Dudea. Walter se ispričava i grli Dudea koji u konačnici posustaje i uzvraća zagraljaj. Walter i Dude vraćaju se svom starom životu, svom nespojivom prijateljstvu, otuđenosti, kuglanju, ispijanju pića i priremama za kvalifikaciju u ligu. Narator po imenu Stranac završava pripovijedanje film zaključkom da "Dude ustraje", "mali Lebowski je na putu" i "možda se opet sretnemo negdje". Stranac ovim postupkom kao da želi najaviti nastavak priče o Jeffreyju Lebowskom zvanom Dude. Tako je kraj otvoren i podložen raznim konotacijama.

3.5. Čovjek kojeg nije bilo (*The Man Who Wasn't There*) 2001.

Možemo zamijetiti da je ovaj film pokušaj oživljavanja jednog vremenskog perioda koji se već odigrao, ne samo smještanjem radnje u određen vremenski period, već i oponašanjem filmskog stila i sadržaja koji je postojao u tom vremenu. Ovim dobijamo savršeno snimljen film u duhu 1940-ih. Kritika ga karakterizira kao film noir. Kroz radnju ovog krimića pokazat ćemo primjere koji to potvrđuju. Mešarević iznosi kako prema Bodrijarovoj teoriji *Čovjek koji nije bio tamo* jeste simulakrum. Simulakrum tako nisu fizički objekti već izvedeni entiteti u odnosu na original, pojednostavljeno oni su virtualna stvarnost.

Mjesto radnje filma koje je smješteno u provincijsku sredinu Santa Rose u Kaliforniji preuzeto je iz Hičkokovog filma *U Sjenci sumnje/Shadow of a Doubt* iz 1943. Godine. Također, ime filma *Čovjek koji nije bio tamo* je aluzija na Hičkokov film *Čovjek koji je znao previše/The Man Who Knew Too Much* (1956). Glavni glumac, Bili Bob Torton u filmu Koenovih, dobio je zadatak da pogleda Hičkokov film *U senci sumnje* i pokuša da kopira neke od načina glume njegovog glavnog anti-heroja Džozefa Kotena.⁵¹

Ed Crane brijač je iz predgrađa Kalifornije koji radi za suradnika i šurjaka Franka. Oženjen je Doris koja je knjigovođa u lokalnoj robnoj kući i ima problema s alkoholom. Lik glavne junakinje filma građen je po principu fatalnih žena iz noir tradicije. U filmu se nalazi pripovetke *Lolita*.⁵² Glavni lik prikazan je kao čudak koji na gotovo sve reagira samo kimanjem glave. Ed upoznaje biznismena Creightona Tollivera koji mu nudi investiciju za novu tehnologiju kemijsko čišćenje. Nakon što je isprva odbio ponudu naposljetku ipak odlučuje uložiti. Počne anonimno ucjenjivati ljubavnika i šefa vlastite žene, Big Davea Brewstera, za deset tisuća dolara. Big Dave dostavlja novac bez da je vidio tko ga je pokupio. Ed odnosi novac Tolliveru da ga uloži. Tada Tolliver nestaje s novcem i Ed shvaća da je prevaren. Big Dave poziva Eda da se nađu i iznosi kako je i Tolliver tražio istu svotu novca za koju je ucjenjen. Zatim je prebio Tollivera dok ovaj nije priznao kako je došao na ideju da traži svotu jednaku otkupnini. Tolliver je naime prišao i Big Daveu tražeći i od njega istu svotu. Pomislivši kako je prevelika slučajnost, Brewster napada Eda i počne ga daviti, a Ed mu uzvratu ubodom u vrat rezačem za cigarete i ostavlja ga da umre. Nakon

⁵¹ Lj. Mešarević: *Postmoderna teorija i film na primeru kinematografije Kventina Tarantina*, Beograd, 2011., 176.

⁵² O.c.

obračuna Ed dolazi kući i pronalazi pijanu ženu od koje pravi glavnu osmunjčenu jer se ničega ne sjeća. Ed angažira Freddyja Riedenschneidera, otmjenog i skupog odvjetnika iz Sacramenta. Ed iznosi priznanje kako je on ubio Brewstera, ali Riedenschneider misli kako Ed jednostavno prikriva krivnju od supruge koja nema alibi te da ta priča ne bi bila vjerodostojna na sudu. Smišlja genijalnu i bizarnu obranu za Doris. Na dan suđenja Doris kasni, kao i sudac. Nakon što sudac stiže, poziva odvjetnike i odbacuje slučaj, a Doris je počinila samoubojstvo. Odvjetnik uzima Edu svu ušteđevinu. Sad kada smo spomenuli sve likove bitno je spomenuti, kako Mešarević naglašava, da aluzije na noir žanr postoje u samim imenima junaka.

An Nidlinger se pojavljuje kao detektiv u filmu i nosi isto prezime kao junak Kejnove novele i Vajlderovog filma Slučaj dvostruke nadoknade Pilis Nidlinger. Zatim, reference ka noir žanru nalaze se u imenu hotela Hobert Arms. Glavni junak filma Veliki san, detektiv Filip Marlo živi u apartmanu pod istim imenom. Također, prezime advokata Raidenšnajder iz Hjustonovog filma Džungla na asfaltu/The Asphalt Jungle (1950, John Huston). Ervin Raidenšnajder je ime kriminalnog uma u Hjustonovom filmu. Uticaj bar još dva klasična noir filma je prisutan. Osim što svi junaci puše cigarete, a kamera hvata dim na način kako su to radili reditelji u klasičnom Holivudu, film Izvan prošlosti/Out of the Past (1947, Jacques Tourner) direktno je citiran u sceni kad jedan od junaka drugog nudi cigaretom ne primećujući da je ovaj već uveliko konzumira. Drugi citat preuzet je iz Noći Hantera/The Night of the Hunter (1955, Charles Laughton) u kome postoji isti kadar ubijenog junaka na dnu reke. Veliki Dejv je ubijenog preveranta sakrio potopivši ga u reku, kao što je to uradio lažni sveštenik sa svojom žrtvom u Noći Hantera. U oba filma možemo videti kadrove u kojima kamera stoji iznad reke, a voda je dovoljno bistra da bi se jasno videlo potopljeno telo žrtve. Analizirajući film, u knjizi Postmodern Hollywood, Kit Buker suštinsku vezu između Čoveka koji nije bio tamo i noara žanra uspostavlja preko priče Slučaj dvostruke nadoknade, neuviđajući ključnu vezu sa tekstom Poštar uvek zvoní dva puta.⁵³

Kako je vidljivo intertekstualni lanac nije lako otkriti u ovom filmu. Iako smo kroz analizu otkrili glavne crte citatnosti zapravo u ovom filmu postoji mnoštvo aluzija. Nakon suđenja Ed odlazi u posjet prijateljevoj kćeri, tinedžerici Birdy Abundas. Djevojka je pijanistica pa joj želi platiti lekcije. Vozeći je od neuspješnog pokušaja impresioniranja učitelja klavira, djevojka mu se počne udvarati otkopčavši mu hlače. Ed se uzrujao i pokušao ju zaustaviti. Pri nespretnim manevrima auto vrluda po cesti

⁵³ Lj. Mešarević: *Postmoderna teorija i film na primeru kinematografije Kventina Tarantina*, Beograd, 2011., 177.

kako bi izbjegli sudar s nadolazećim autom. Nakon što se Ed probudi u bolnici saznaje da je uhićen. Iako pomisli da je Birdy poginula saznaje da je samo lakše ozlijeđena, a da je uhićen jer je dječak koji je plivao u jezeru pronašao je auto u kojem je bio ubijeni Tolliver. U njegovoj aktovci pronađen je ugovor koji je Ed potpisao za investiciju. Policija sada vjeruje da je on prisilio ženu da izvuče novac i da je zatim ubio Tollivera.

Zaplet Čovjeka koji nije bio tamo, priziva sjećanja na Hitchcocka i Charlesa Laughtona (naročito Shadow of doubt ili Night of the Hunter), s aluzivnim referencama na stare zaplete i teme filmova iz četrdesetih (poput onih Alana Ladda), dok sam glavni lik asocira na nezaboravne Bogeyeve detektivske izvedbe, baš kao što i daje direktan omaž furioznim stiliziranim romanima Jima Thompsona, pisanima u prvom licu (Killer inside me, Nowhere Man — čiji naslov asocira na ovaj filmski, jer je prvotna produkcijska zamisao naslova bila The Barber project), ili kultnog James M. Caina (Poštar uvijek zvoni dva puta).⁵⁴

Ed stavlja kuću pod hipoteku kako bi opet angažirao Riedenschneidera. Njegovu uvodnu riječ prekida rođak Frank napavši Eda i suđenje se poništava. Kako nema novca i ičega vrijednog za hipoteku, Ed dobiva po dužnosti nesposobnog lokalnog odvjetnika. Ed je osuđen i prikazan kao opasan sociopat pa je stoga osuđen na smrt. Ova priča, navodi Marić, nalik je ranosrednjovjekovnoj legendi o Ivanu Zlatoustom, koji je, nadmudrujući se s Bogom, nesvjesno od sveca-pustinjaka, počinjavši sve teže i teže grijeh, postao i okrutan gramzivi oskvrnjivač i krvnik.⁵⁵ U ćeliji Ed počinje pisati svoju priču da ju proda tabloidu. Ovdje se javlja heteroglosija, upotrebljava se drugi tip diskursa u scenariju, koja je karakteristična za postmodernost. Dok čeka smrtnu kaznu, budi se i ugleda kako su sva vrata otključana i svemirski brod vani. Tada kimne glavom i vrati se nazad. Nema naznaka je li ova scena san, ali pojava imaginarnog također je prisutna u postmodernoj kinematografiji. Na kraju filma hoda prema električnoj stolici, sjeda i vežu ga. Počinje razmišljati kako će sresti ženu i što će joj reći. Ed razmišlja kako je nesretan rezultatom svojih djela, ali ne i nesretan time što je poduzeo. Kraj nam također sugerira da se radi o simulakrumu klasičnog neo-noira jer nam događaje u filmu prepričava retrospektivno mrtav glavni junak. Mešarević kaže da se u noir tradiciji to česta praksa ali narator zapravo ne mora biti mrtav, on može biti i na samrti. Ističe da

⁵⁴ Katarina Marić: *Čovjek koji nije bio tamo*, <https://www.matica.hr/vijenac/196/covjek-koji-nije-bio-tamo-15967/>, svibanj 2024.

⁵⁵O.c.

film obično u tim situacijama prati njegovu ispovjest.⁵⁶ Možemo zaključiti kako je ovaj film otvoren tekst sa neograničenim brojem značenja koja se nalaze isključivo u samom čitatelju/gledatelju. Ovime je Barth proglasio smrt autora. Naime, značenje nije preodređeno autorovom voljom već ovisno o znanju, obrazovanju i skustvu čitatelja/gledatelja. Točnije možemo reći kako sa znanjem o odnosu s drugim filmovima, knjigama i ostalim djelima možemo se naći u labirintu intetektualnosti, citatnosti, brikolaža i pastiša. U postmodernističkoj umjetnosti brikolaž autorova kreativnost sastoji se, dakle, ne od stvaranja iz ničega, nego od originalnog kombiniranja već postojećih dijelova u novu, unikatnu cjelinu. Tipično za postmodernizam u ovom filmu dolazi do mješanje žanrovskih konvencija. Naše tumačenje i shvaćanje bilo kojeg teksta povezano je sa njegovim smeštanjem u određene okvire. Pojedini tekst osigurava nam kod i kontekst unutar koga se mogu interpretirati drugi tekstovi ili nastajati posve novi. Aludirajući na druge tekstove i druge medije ovaj film i slični njemu ukazuju da živimo u vrijeme posredovane i simulirane realnosti.

3.6. Ozbiljan čovjek (A Serious Man) 2009.

Na samom početku filma na ekranu se prikazuje Rashijev citat *Recive with simplicity everything that happens to you*. Ovaj citat, iako to na početku ne razumijemo, stvara idejnu i temeljnu poruku filma. Na kraju ćemo to itekako shvatiti. Citatnost religijskih poruka u filmu već na početku upućuje na intertekstualnost, ali i miješanje žanrova i brisanja granica tradicionalne i popularne kulture ili visoke i niske kulture. Uvodna špica kratkog filma prikazuje zimsku noć i čovjeka koji se vraća kući. Židov u istočnoeuropskom shtetlu⁵⁷ u 19. stoljeću dolazi s posla i ženi priča kako mu je s kola otpao kotač i kako mu je na putu kući pomogao Reb Groshkover. Za zahvalu ga je pozvao na juhu. Ona se uzruja jer je Groshkover preminuo od tifusa, a da je čovjek kojeg je pozvao u kuću dibuk.⁵⁸ Groshkover dolazi u kuću i smije se

⁵⁶ Lj. Meširević: *Postmoderna teorija i film na primeru kinematografije Kventina Tarantina*, Beograd, 2011.

⁵⁷ Izraz na židovskom jeziku koji označava male gradove sa pretežno židovskim stanovništvom koji su postojali prije Holokausta.

⁵⁸ Prema židovskom uvjerenju zli duh koji predstavlja zalutalu dušu mrtve osobe.

odbijajući optužbe žene. Ona mu hladnokrvno zabija šiljak za led u prsa. Krvareći izlazi iz njihovog doma u snježnu noć, a muž ostaje zaprepašten postupkom supruge. Nakon ovih prizora započinje film. Kako možemo zapaziti ovdje je prisutan film u filmu. Iako nam se čini da kratki film nema nikakvu funkciju, značenje niti poveznicu sa ostatkom no on začuđuje gledatelje i uvodi ih u atmosferu i tematiku filma.

Glavni lik je Larry Gopnik, profesor fizike, tradicionalan i naizgled jednostvan čovjek. Upravo na njega upućuje naslov filma. Pokazat ćemo gotovo murphijevsku sudbinu ovog lika i njegovu motivaciju da se trudi pozitivno reagirati na sve ono s čime se suoči. I zaista popularna rečenica: "*Ako nešto može poći naopako, poći će naopako.*" se u filmu obistinjuje. Radnja se odvija 1967. u Minnesoti. Živi sa suprugom, sinom, kćeri i bratom u naizgled živahnoj atmosferi. Supruga mu priopćava nakon dolaska s posla kako se zaljubila u udovca Syja Ablemana te kako se trebaju razvesti. U međuvremenu mu sinu u školi profesor oduzima radio jer pod satom sluša glazbu, Rock pjesma koja odzvanja iz slušalica je uvijek popularna *Somebody to love* od Jennifer Airplane. Osim ove pjesme i filmske glazbe u filmu se pojavljuje i židovska vjerska glazba. Oduzet radio pogoršava situaciju jer se u torbici radija nalazio se novac koji je dugovao kolegi iz hebrejske škole za marihuanu. Njegova kći Sarah stalno pere kosu i interesiraju ju samo izlasci. Larryjev brat imena Arthur, beskućnik je i spava na kauču provodeći svoje slobodno vrijeme ispisujući bilježnicu onim što on naziva *Mentaculus* koja predstavlja mapu vjerojatnosti svemira. U najviše scena Arthur je na zahodu što remeti planove za uređivanje Sarah. Larryev život dodatno se zakomplicira kada mu u ured dolazi učenik Clive koji traži od njega da mu da prolaznu ocjenu kako bi prošao razred i ne bi izgubio stipendiju. Kako vidimo svi likovi osim Larrya su svedeni na funkcije. Pokretači su radnji, ali za njih nam autori ne donose precizniju karakterizaciju. Svi likovi su ovisni o Larryu ili im pomaže, a ponašaju se kao da to nisu. U tkvim situacijama Larry se nalazi pred zidom i traži logičko objašnjenje za loše događaje koji su pred njim. No vratimo se na radnju, Larry se vodi moralnim vrijednostima i odbija Cliveov zahtjev. Nakon što je učenik otišao na stolu nalazi omotnicu punu novca. Larry ga pokuša vratiti no Cliveov otac prijeti kako će ga tužiti za klevetu ili za uzimanje mita. Dodatan teret Larryu stvara nadolazeće glasanje o svojoj prijavi za mandat, a njegov šef odjela obavještava ga kako je odbor zaprimio anonimna pisma te će biti odbijen. Supruga Judit i ljubavnik Sy pozivaju ga na večeru i saopćavaju kako žele da se iseli zajedno

s bratom iz kuće. Larry tako i čini, seli se u obližnji motel. Judith isprazni bankovne račune ostavljajući Larryja bez novca pa on angažira usluge odvjetnika za razvode. Larry nakon već dovoljno nedaća saznaje od policije kako mu je brat optužen za nagovaranje i sodomiju. Larryu se okreće za utjehu svojoj židovskoj vjeri i odluči od rabina zatražiti savjet i pomoć. Prema Lyotardu, vrijeme u kojem živimo obilježeno je krajem metanaracija, samim time mijenja se i shvaćanje vjere pa je tako vjernik prisiljen dekonstuirati postojeće odnose kako bi shvatio što mu se želi poručiti. Larry upravo i radi, dekonstruira odnose s bližnjima kako bi shvatio svrhu i poruku. Možemo reći kako je ova crnohumorna egzistencijalna drama inspirirana autobiografskim elementima neposrednim iskustvom područja i sredine u kojemu se odvija radnja. Larry se na prijedlog prijateljice savjetuje se s mlađim rabinom, koji savjetuje Larryju da promijeni svoju perspektivu gledanja na stvari. Mlađi rabin ga zapravo upućuje na citat koji smo vidjeli na samom početku filma. Sy i Larry sudjeluju u odvojenim, istovremenim prometnim nesrećama. Sy umire dok je Larry neozlijeđen. Kako nije dobio pomoć od prvog rabina posavjetuje se s drugim rabinom, koji prepričava parabolu o zubaru koji pronalazi hebrejske natpise na pacijentovim zubima. Larry također pokušava kontaktirati Marshaka, višeg rabina sinagoge, koji nije dostupan. Na Judithino inzistiranje Larry plaća Syjev pogreb, ovdje uviđamo ironiju i sarkazam. Kao da nije dovoljno što je postupio kao ozbiljan čovjek i prihvatio da mu žena ima ljubavnika, odselio se i prepustio dom, sada plaća pogreb svom suparniku. Larry zatim odlazi na krov pomaknuti antenu kako bi obitelj mogla gledati neki program i uočava susedu Vivienne Samsky koja se sunča gola. Nakon nekog vremena uputi se k njoj i nudi pomoć ukoliko joj je potrebno jer joj je muž na putu. Objašnjava svoju situaciju, a ona mu nudi marihuanu. Kasnije sanja da se seksa s njom, ali to se pretvori u noćnu moru. Motiv snova se javlja i kada sanja Sya koji mu poručuje da je imao odnos sa njegovom ženom. Arthur je očajan zbog optužbi koje su mu nametnute, a Larry ga tješi. Larry tada ima još jednu noćnu moru u kojoj daje Arthuru novac koji mu je Clive ostavio i tjera ga da brodom prijeđe u Kanadu, nakon čega njegovi susjedi upucaju Arthura u vrat. Dannyjeva bar mitzvom čini Larry ponosnim, nesvjestan da mu je sin pod utjecajem marihuane. Tijekom ceremonije Danny doživljava halucinacije ali uspjeva pjevanje privesti kraju. Tijekom službe, Judith se ispričava Larryju za sve nedavne nevolje i obavještava ga da ga je Sy toliko poštovao da je čak napisao pisma povjerenstvu za imenovanje. Danny se sastaje s

Marshakom, kratki susret u kojem Marshak samo citira riječi pjesme *Somebody to Love* Jefferson Airplanea, imenuje neke članove benda, vraća radio Dannyju i govori da bude dobar dečko. Larryjev šef odjela daje mu komplimente za Dannyjevu bar mitzvu i nagovještava da će dobiti mjesto za koje se prijavio. Pošta donosi račun od 3000 dolara od Arthurova odvjetnika. Larry popušta i antirealistički odlučuje promijeniti Cliveovu ocjenu s F na C- kako ne bi pao razred i izgubio stipendiju. Nismo sigurni popušta li zbog ucjene ili jer je gotov s traženjem razloga svojih apsurdnih situacija. U tom trenutku paralelno Larrya poziva liječnik i traži da ga odmah vidi zbog rezultata rendgenske snimke prsnog koša. U međuvremenu, Dannyjev učitelj pokušava otvoriti hitno sklonište dok se ogromni tornado približava školi. Kako vidimo kraj je otvoren. Intertekstualnost možemo prepoznati u fabuli.

Fabula se često povezuje s biblijskom pričom o Jobu, no zanimljiva je i usporedba s Kafkinim klasikom Proces, na koji neodoljivo podsjeća radnjom i atmosferom. Larry je kao Josef K. – u svojevrsnom procesu kojeg ne razumije, ali bezuspješno pokušava pronaći njegov smisao i pritom ispašta zbog nečeg za što nije kriv.⁵⁹

Žanrovski bi film mogli okarakterizirati crnom komedijom, iako se ispod slojeva neobičnog humora nalazi prikaz ozbiljne obiteljske drame. Ovo žanrovsko miješanje i točna neodređenost žanra prisutna je i u ovome filmu, ako i u svim prethodno obrađenim.

⁵⁹ G. Ribarić: *Perfekcionistačko djelo- Ozbijan čovjek (A serious man)*, red. Joel and Ethan Coen <http://www.filmovi.hr/index.php?p=article&id=1083>, svibanj 2024.

4. Zaključak

Filmovi koje smo analizirali, kako vidimo iz prikazanog, kreirani su posmodernističkom poetikom. Modernistički filmovi unose novosti, ali ne prekidaju potpuno svoju vezu s tradicijom dok postmodernistička kinematografija upravo to radi. Ruši do sad utemeljene i prihvaćene odnose. Brišu se granice između masovne kulture i umjetnosti, dolazi do slabljenja u razlici između visoke popularne kulture, javlja se smrt autora kao dominante, razbija se linearnost naracije. U ostvarenjima se javlja relativizacija moralnih granica, prisutna je teorija simulacije i simulakruma. U filmovima je naglašena citatnost, intertekstualnost i aludiranje. Upotreba brikolaža i pastiša u kombiniranju već postojećih dijelova u novu jedinstvenu cjelinu. Postmodernističke filmove je nemoguće promatrati u kontekstu jednog žanra. Tako je u analiziranim filmovima prisutno miješanje žanrovskih konvencija. Tako se film može predstaviti i interpretirati na različite načine. Razumijevanje bilo kojeg teksta/scene povezano je sa pripadanjem u pojedini žanrovki okvir. Pojedino značenje proizvodi kontekst unutar kojeg možemo interpretirati ili može nastati novi. Upravo žanrovskom fluidnošću filmovi su nekonvencionalni i sadrže više slojeva značenja. U filmsku umjetnost unose i ostale umjetnosti, kao i znanstvena i neznanstvena područja npr. likovnu umjetnost, glazbenu umjetnost, vjeru i slično. Za analizu postmodernističkih filmova je neophodno poznavanje drugih tekstova popularne ali i tradicionalne kulture da bi se adekvatno mogao razumjeti i potpuno uživati njihov sadržaj. U analizama je prisutna samorefleksivnost filma i otvorenost kraja. Sukladno nostalgčnosti koriste se teme iz prošlosti. Navedenim postupcima autori se zapravo vode načelima dekonstrukcije. Rade distinkciju već poznatih oblika i stavljaju ih u međusobno nove odnose. Osim navedenih pojava da se koristi iskustvom ranijih ostvarenja, javlja se film u filmu. Začudnim i apsurdnim elementima začinja fabulu što kod gledatelja izaziva znatiželju pa samim time i za traganjem za značenjima i uzročno posljedičnim odnosima značenja. Upravo pojava začudnosti u scenama kod gledatelja izaziva u nekim trenucima zbunjenost. Možemo sa sigurnošću reći da Coeni s kreativnošću, britkošću, crnim humorom, ironijom i sarkazmom oblikuju svoje likove savršeno. U svim analiziranim filmovima prikazuju likove koji slučajno ili svojom brzopletošću upadaju u apsurdne situacije i iz njih se nikako ne uspjevaju izvući. Upravo suprotno, oni dublje upadaju u svoje probleme. Teme u filmovima su ponavljajuće, tematiziraju

se otuđenost, paradoksi modernog društva, konflikti, subjektivnost, nevjera, pljačke, ubojstva i detektivske istrage. Kako smo pokazali, filmovi braće Coen, zbog svega navedenog plijene pozornost gledatelja i kritičara. Bez sumnje možemo reći kako Ethan i Joel Coen vješto stvaraju i predstavljaju publici kultne i originalne filmove. Filmovi proizvode zabavni moment, ali kada se zagrebe ispod same površine prikazuju ozbiljne i duboke momente.

5.Sažetak

Ovaj završni rad bavi se analizom poetike braće Ethana i Joela Coena. U radu je definiran postmodernizam i njegove najznačajnije odrednice. Iste su analizirane u šest filmova. To su redom filmovi: *Krvavo jednostavno (Blood Simple)*, *Barton Fink*, *Fargo*, *Veliki Lebowski (The Big Lebowski)*, *Čovjek kojeg nije bilo (The Man Who Wasn't There)* i *Ozbiljan čovjek (A serious man)*. Analize filmova potvrđuju postmodernističku poetiku Braće Coen. Ovim analizama možemo proći kroz postupke kako od niskobudžetnih filmaša dospjeti do najprepoznatljivijih filmaša.

Ključne riječi: postmodernizam, poetika, braća Coen, filmovi braće Coen

8. Summary

This final paper deals with the analysis of the poetics of brothers Ethan and Joel Coen. The paper defines postmodernism and its most significant determinants. The same were analyzed in a set of films. These are the films: *Blood Simple*, *Barton Fink*, *Fargo*, *The Big Lebowski*, *The Man Who Wasn't There* and *A Serious Man*. Analyzes of films confirm the postmodernist poetics of the Coen Brothers. With these analyses we can go through the procedures how to get from low-budget filmmakers to the most recognizable filmmakers.

Keywords: postmodernizam, poetika, braća Coen, filmovi braće Coen

9. Popis literature

MREŽNE STRANICE

D. Radić: *Filmski leksikon- Barton Fink*, <https://film.lzmk.hr/clanak/barton-fink>, svibanj 2024.

E., P. Geyh: *Assembling Postmodernism: Experience, Meaning and the Space In – Between*, 2003., the Johns Hopkins University Press, College Literature (Vol. 30, No. 2) <https://www.jstor.org/stable/25112717>

G. Ribarić: *Perfekcionističko djelo- Ozbiljan čovjek (A serious man)*, red. Joel and Ethan Coen <http://www.filmovi.hr/index.php?p=article&id=1083>, svibanj 2024.

Hrvatska enciklopedija: *Postmodernizam*, <https://enciklopedija.hr/clanak/postmodernizam>, svibanj 2024.

Hrvatska enciklopedija: *Ethan i Joel Coen* <https://www.enciklopedija.hr/clanak/coen-joel-i-ethan>, svibanj 2024.

Hrvatska enciklopedija: *Dashiell Hammet*, <https://www.enciklopedija.hr/clanak/hammett-dashiell>, svibanj 2024.

I. Keser Battista: *Moderni i postmoderni europski film*, Sveučilište u Zagrebu, <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/2334-8666/2016/2334-86661604220B.pdf>

K. Marić: *Čovjek koji nije bio tamo*, <https://www.matica.hr/vijenac/196/covjek-koji-nije-bio-tamo-15967/>, svibanj 2024.

L.Kostić: *Veliki Lebowski i duboki humanizam braće Coen*, <https://hifimedia.hr/film/teme/item/veliki-lebowski-i-duboki-humanizam-brace-coen>, svibanj 2024.

N. Gilić: *Filmski leksikon: Fargo*, <https://film.lzmk.hr/clanak/fargo>, svibanj 2024.

S. Stajić: *Blood simple (1984)*, <https://filmskerecenzije.com/blood-simple-1984/>, svibanj 2024.

T. Jurić: *Dramaturški aspekti postmodernističke holivudske kinematografije*, završni rad, Rijeka, 2015., <https://zir.nsk.hr/en/islandora/object/ffri%3A310/datastream/PDF/view>, svibanj 2024.

V. Radić: *Elementi poetike postmodernizma opimjereni u filmovima Jima Jarmusha, Quentina Tarantina i braće Coen*,

<http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/4021/1/Vi%C5%A1eslav%20Radi%C4%87%20-%20Diplomski%20ELEMENTI%20POETIKE%20POSTMODERNIZMA%20OPRIMJERENI%20U%20FILMOVIMA%20JIMA%20JARMUSCHA%2C%20QUENTINA%20TARANTINA%20I%20~1.pdf>, diplomski rad, Zagreb, 2013., svibanj 2024.

V. Vukajlija: *Znanstveno-fantastični film i postmodernizam*, diplomski rad, Rijeka, 2016. <https://repository.ffri.uniri.hr/islandora/object/ffri%3A516/datastream/PDF/view>, svibanj 2024.

KNJIGE U ELEKTRONIČKOM OBLIKU

F. Jameson: *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, London; New York, 1998., 1-10 <https://thecharnelhouse.org/wp-content/uploads/2017/09/Fredric-Jameson-The-Cultural-Turn-Selected-Writings-on-the-Postmodern-1983-1998-1998.pdf>

Lj. Meširević: *Postmoderna teorija i film na primeru Kinematografije Kventina Tarantina*, Beograd, 2011., <https://www.knjizara.com/pdf/132202.pdf>

Ž. Bodrijar: *Simulacija i simulakrum*, Novi Sad, IP Svetovi, 1985., https://www.ivantic.info/Ostale_knjiige/Bodrijar.pdf

KNJIGE

C. Butler: *Postmodernizam: Kratki uvod*, Šahinpašić, Sarajevo, 2007.

D. Lukić: *Kazalište u svom okruženju*, Knjiga 2 – Kazališna intermedijalnost i interkulturalnost, Leykam international, Zagreb, 2011.

F. Lyotard: *Postmoderno stanje*, Zagreb, IBIS Grafika, 2005.

K. Zelenović: *Neonair u savremenoj holivudskoj produkciji; Načela obnove klasičnog noira*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2012.

M. Solar: *Povijest svjetske književnosti: kratki pregled*, Golden marketing, Zagreb, 2003

M. Solar: *Nakon smrti Sancha Panze: eseji i predavanja o postmodernizmu*, Ljevak, 2009.

M. Šuvaković: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb Velees & Beton, Ghent, 2005.

N. Gilić.: *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Leykam international d.d.o.

R. Barton Palmer: *Joel and Ethan Coen*, University of Illinois Press, 2004.