



Studia
Filmoznawcze
36
Wrocław 2015

Miłosz Drewniak

Uniwersytet Wrocławski

LOTEM ALBATROSA — BARTON FINK JAKO ARTYSTA MODERNISTYCZNY

Poeta jest podobny księciu na obłoku,
Który brata się z burzą, a szydzi z łucznika;
Lecz spędzony na ziemię i szczuty co kroku
Wiecznie się o swe skrzydła olbrzymie potyka¹.

Charles Baudelaire

ARTYSTA „ROZDWOJONY W SOBIE”

Owo „rozdwojenie w sobie”, o którym pisze Mikołaj Sęp-Szarzyński w *Sonecie IV. O wojnie naszej, którą wiedziemy z szatanem, światem i ciałem*, oznacza odwieczną walkę ducha i materii, Boga i szatana, dobra i zła. Charakterystyczny dla poezji barokowej motyw ciała jako więzienia boskiego pierwiastka jest uniwersalny, bo dający się odżegnać od chrześcijańskich konotacji i funkcjonujący poza nimi, jako coś „ponadreligijnego” — będącego przedmiotem zainteresowania filozofii czy psychologii. Znajduje on zastosowanie wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia z duchowym kryzysem i słabością człowieka, której źródłem jest właśnie jego „fizyczność” — czyli coś z definicji niedoskonałego, skończonego i ograniczonego.

Duchowy kryzys tego rodzaju jest tematem filmu braci Coen z 1991 r. — nagrodzonego Złotą Palmą *Bartona Finka*, opowiadającego o początkującym dramaturgu, który sprzedaje duszę diabłu i zostaje hollywoodzkim scenarzystą. Ów

¹ Ch. Baudelaire, *Albatros*, przeł. W. Szyborska, [w:] *idem, Kwiaty zła*, red. J. Brzozowski, Kraków 1990, s. 17.

duchowy kryzys, czyli wewnętrzną walkę między tym, co słuszne, oraz tym, co kuszące i grzeszne, rozpatrywać będziemy w kontekście filmu, czyli głównego konfliktu, jaki rozgrywa się w duszy bohatera — konfliktu między artystyczną powinnością wobec muzy a diablem komercji, uosobionym w hollywoodzkiej magnaterii.

Akcja filmu rozgrywa się w roku 1941, niedługo przed atakiem na Pearl Harbor. Debiutancka sztuka Bartona Finka (John Turturro) — *Bare Ruined Choirs* — ma swoją premierę w Nowym Jorku, choć już w pierwszych minutach przenosimy się na Zachodnie Wybrzeże, do fabryki snów i mekki filmowców z całego świata. Garland Stanford (David Warriłow), agent Finka, po tym jak sztuka jego klienta okazuje się sensacją Broadwayu, proponuje mu ciepłą posadę w Hollywood. Główny bohater podejmuje decyzję, jaką podjęło wielu obiecujących pisarzy tamtych lat.

Do 1941 r. — pisze R. Barton Palmer w swojej książce *Joel and Ethan Coen* — Hollywood dokonało najgłębszej przemiany swojej wczesnej historii: rozwoju radykalnie odmiennego rodzaju tekstualności po nagłym upadku kina niemego, wypierając fundamentalne narzędzie tego medium — poleganie na komunikacyjnej mocy obrazu. Teraz aktorzy mówili i dlatego że mówienie otwierało drogę do bardziej kompleksowych i angażujących form narracji, nagle Hollywood potrzebowało sprawdzonych i popularnych pisarzy. Dysponując dużymi pieniędzmi, wielkie studia z łatwością zatrudniały najpopularniejszych i uznanych na amerykańskiej scenie artystów i odciągały ich od pisania sztuk i powieści. *Barton Fink* opowiada o jednej z nieuniknionych kolizji kultury: konfrontacji modernizmu (w swoich różnych wariantach od realizmu społecznego do superrealizmu) z opartymi na schematach gatunkami popularnej narracji, zaadaptowanymi na potrzeby sprawdzonej i lukratywnej formy powtarzalności — star systemu².

By opisać konflikt, na którym opiera się fabuła obrazu, będę posługiwał się kategoriami tzw. systemów sygnifikacji, których zręcznie używa do nakreślenia pojęcia postmodernizmu Arkadiusz Lewicki w swojej książce *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*. Jak słusznie zauważa R. Barton Palmer, w diegezie *Bartona Finka* istnieje swego rodzaju spięcie między dwoma systemami sygnifikacji — realizmem (systemem najbardziej przejrzystym, czyli schlebającym gustom przeciętnego widza) i modernizmem (systemem trudnym, bo skrajnie subiektywnym, wymagającym „wejrzenia w duszę” autora). Powyższych systemów, „spierających się” z sobą wewnątrz diegezy proszę nie mylić z charakterem samego *Bartona Finka*, którego zakwalifikować możemy jako dzieło postmodernistyczne.

Lewicki, za Abercrombiem, Lashem i Longhurstem wymienia trzy główne wyznaczniki realizmu:

² Autorem przekładów poszczególnych fragmentów — zarówno zagranicznych publikacji, jak i kwestii pochodzących ze scenariusza filmu *Barton Fink* — jest autor niniejszego artykułu. R. Barton Palmer, *Joel and Ethan Coen*, Chicago 2004, s. 108.

- 1) podaje się za okno na świat;
- 2) wykorzystuje opowiadanie, które ma racjonalnie uporządkowane związki między wydarzeniami i bohaterami;
- 3) ukrywa autorstwo i maskuje proces produkcji tekstu³.

„Utwory realistyczne charakteryzują się więc formalną przezroczystością. Szyba, przez którą obserwujemy świat, jest niewidoczna lub przynajmniej za taką uchodzi”⁴ — pisze Lewicki. Takim paradygmatem realistycznym posługują się klasyczne podręczniki scenariopisarstwa, masowo wydawane w Hollywood, zawierające żelazne zasady pisania i gotowe schematy fabularne. W *Bartonie Finku* przedstawicielem tego systemu sygnifikacji będzie producent filmowy — szef wytwórni Capitol Pictures Jack Lipnik (Michael Lerner) i jego otoczenie. Podczas rozmowy z głównym bohaterem Lipnik opowiada o przyszłym filmie (do którego Barton Fink ma napisać scenariusz) jak o wtórnym produkcie, rzucając przy tym pomysły rodem z hollywoodzkich podręczników scenariopisarskich spod znaku Syda Fielda⁵ (oczywiście z pewnym przerysowaniem, wpisanym w twórczość braci Coen):

Wallace Beery gra zapaśnika. Chcę poznać jego marzenia i nadzieje. Oczywiście trzeba będzie wpleść elementy zła i wątek romantyczny. Znasz to. Wątek romantyczny albo dzieciak. Sierotka. [...] Jak sądzisz, Bart? Dziewczyna czy sierotka?⁶

Zdezorientowany Fink, który nie ma pojęcia o pisaniu scenariuszy, odpowiada: „Może jedno i drugie?”. W końcu Lipnik odprawia głównego bohatera słowami:

Niech będzie dziewczyna. Tak jest prościej. Po co od razu burzyć porządek świata. Ważne, by była w tym wrażliwość Bartona Finka. Wszyscy ją mamy, ale ty, jako Barton Fink, masz jej najwięcej [...]. Chciałbym coś wiedzieć do końca tygodnia.

Główny bohater będzie reprezentował paradygmat modernistyczny, o którym Lewicki pisze:

W modernizmie z kolei to autor jest posiadaczem kodu, nie spoglądamy już na świat zewnętrzny, lecz obserwujemy rzeczywistość odbitą w zniekształcającym lustrze. Załamania perspektywy bowiem, dla modernizmu charakterystyczne, każą nam przyglądać się człowiekowi, w którym te odkształcenia zachodzą. „Ja w ten sposób widzę świat” — mówią Picasso poprzez swoje kubistyczne obrazy, Kafka opisujący przemianę człowieka w karalucha i Schulz mitologizujący dzieciństwo.

Odkształcenia formy mogą przybierać w modernizmie rozmaite postacie. Od impresjonistycznego puentylizmu, poprzez wielograniaste płaszczyzny Picassa, aż do abstrakcjonizmu Ma-

³ N. Abercrombie, S. Lash, B. Longhurst, *Przedstawienie popularne: przerabianie realizmu*, przeł. E. Mrowczyk-Hearfield, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 387.

⁴ A. Lewicki, *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wrocław 2007, s. 70.

⁵ Prawodawca tzw. paradygmatu — czyli przeszczepionego na grunt filmowy schematu trzech aktów, pochodzącego z *Poetyki* Arystotelesa, którą to teorię Field wyłożył w książce *Screenplay. The Foundations of Screenwriting*.

⁶ Fragmenty scenariusza pochodzą ze strony www.dailyscript.com.

lewicza czy Pollocka. Od ironicznego i kolażowego traktowania realizmu przez Kafkę, poprzez Proustowskie eksperymenty z czasem i wieloperspektywizm powieści Virginii Woolf, aż do totalnej polifonii *Finnegans Wake*. Od nasycenia symbolami w poezji Rimbauda, poprzez poezję konkretną Apollinaire’a i włączenie w sztukę podświadomości dokonane przez surrealistów, aż do fonetycznych eksperymentów futuryzmu etc., etc. Optyka spoglądania na rzeczywistość zostaje załamana, ulega deformacji.

Jeżeli pozostaniemy więc przy metaforze określającej realizm jako przezroczystą szybę, przez którą obserwujemy dziedziniec, to modernizm możemy porównać do zniekształcającego lustra załamującego perspektywę. O ile realizm proponował spojrzenie na wydarzenia rozgrywane się w świecie zewnętrznym, to modernizm bardziej zainteresowany jest tym, co wewnątrz⁷.

Problem Bartona Finka polega na tym, że nie potrafi odnaleźć się w hollywoodzkim świecie pisania pod dyktando, w którym podmiot czynności twórczych staje się anonimowy. „To tylko schemat, nie musisz wpisywać w niego swojej duszy” — tłumaczy Audrey (Judy Davis), osobista „sekretarka” W.P. Mayhewa (John Mahoney), pisarza-alkoholika wyniszczonego przez Hollywood (wielce prawdopodobne, że ukrytego pod tym fikcyjnym nazwiskiem Williama Faulknera). Barton Fink jest pisarzem myślącym „modernistycznie” (zarówno jeśli chodzi o ramy systemu sygnifikacji w pojmowaniu sztuki, jak i artystyczną obyczajowość epoki literackiej). Wbrew ostrzeżeniom Audrey, wpisuje w scenariusz filmu zapaśniczego⁸ swoją duszę i wrażliwość, co skutkuje niezadowoleniem producenta: „Mógłbym ci opowiedzieć krok po kroku, dlaczego ta historia jest kiepska, ale nie będę obrażał twojej inteligencji. Przede wszystkim to jest film o zapasach. Widzowie chcą oglądać akcję, przygodę i dużo scen zapasów, a nie faceta, który zмага się z własną duszą. No, może trochę dla krytyków, ale ty zrobiłeś z tego główny temat. Wszyscy wyszliby z kina. I nic dziwnego! W samym ringu jest już dość poezji. Weźmy *Piekielny kwadrat... Krew, pot i matę*. To są wspaniałe filmy o wielkich ludziach w trykotach. Fizycznie i mentalnie. Zwłaszcza fizycznie. Nie obsadzimy Wallace’a Beery’ego w nudnym filmie o cierpieniu. Myślałem, że się rozumiemy”.

Historia literatury, czy też znacznie częściej filmu, pełna jest podobnych przykładów konfrontacji autorskich ambicji z trzeźwo myślącymi biznesmenami — wydawcami i producentami. William Faulkner — jeden z czołowych przedstawicieli amerykańskiego modernizmu w literaturze — w latach 30. (czyli w okresie największego rozkwitu star systemu) rozpoczął współpracę z wytwórnią MGM. Sugestywne jest już wcześniej zasygnalizowane podobieństwo między Faulknerem a postacią Billa Mayhewa z *Bartona Finka*. „Bill! Jesteś najznakomitszym pisarzem naszych czasów!” — wykrzykuje Fink do swojego idola, co od razu zdradza status tej postaci w świecie literatury (Faulkner był laureatem Nagrody Nobla). Abstrahując od fizycznego podobieństwa Billa Mayhewa do Williama Faulknera, może-

⁷ A. Lewicki, *op. cit.*

⁸ Jest to gatunek wymyślony przez braci Coen, który w Hollywood nigdy nie funkcjonował.

my znaleźć różne podobieństwa w biografiach obu pisarzy. Tak jak Faulkner, jego fikcyjny odpowiednik jest uzależniony od alkoholu. „Kiedy nie może pisać, pije” — stwierdza Audrey, tak jak noblista, który podczas samego pisania nie nadużywał alkoholu. Inną wyraźną analogią jest romans Mayhewa z sekretarką Audrey, który przywodzi na myśl związek Faulknera z Metą Carpenter — sekretarką Howarda Hawksa. Historia filmu natomiast pełna jest wizjonerów zarówno takich, którzy toczyli z producentami nieustanne wojny, jak i sprytnych racjonalistów, szukających złotego środka. Przykładem autora pierwszej grupy może być Charlie Chaplin, u progu kariery wędrujący od wytwórni do wytwórni i szukający swojej artystycznej wolności. Po tym, jak zakończył współpracę z Mackiem Sennettem, nastąpił okres Mutualu, w kontekście którego pisze Iwona Sowińska o Chaplinie:

Kiedy dochodził do wniosku, że chybiony pomysł prowadzi w ślepą uliczkę, zaczynał wszystko od nowa, w imię perfekcji nie licząc się z kosztami ani terminami (umowa z Mutuałem przewidywała, że co cztery tygodnie będzie wypuszczany nowy tytuł, ale różnie z tym bywało). Tak wykorzystywał uzyskaną wreszcie swobodę artystyczną⁹.

By nie szukać zbyt daleko i zostać przy amerykańskim kinie niemym, podobnie rzecz się miała z Erichem von Stroheimem, który do szału doprowadzał producenta Uniwersalu Irvinga Thalberga, przy pracy nad jednym ze swoich pierwszych dzieł:

Szalone żony okazały się jednym z najdroższych filmów lat 20. i stworzyły legendę Stroheima jako reżysera nieobliczalnego, przekraczającego wszelkie budżety i toczącego ciągle spory z producentami i aktorami¹⁰.

Natomiast jeśli chodzi o twórców balansujących na krawędzi między sztuką a popularną gatunkowością, można pomyśleć o takich artystach komercji jak Alfred Hitchcock — autor thrillerów i horrorów, a jednocześnie wielki indywidualista i jeden z najważniejszych reformatorów kina, Christopher Nolan czy Roman Polański, który nawet wtedy, gdy bardzo chciał, nie potrafił zrobić filmu w pełni komercyjnego (nakręcił *Wstręt* tylko po to, by zarobić pieniądze na następny projekt — *Matnię*, a dostał za niego Srebrnego Niedźwiedzia na festiwalu w Berlinie). Przykłady można mnożyć w nieskończoność, jednak jednym z najtrafniejszych będą bohaterowie niniejszego artykułu, czyli bracia Coen z ich własnymi artystycznymi kompromisami. Warto wspomnieć, że *Barton Fink* był w dużej mierze oparty na osobistych hollywoodzkich doświadczeniach Ethana i Joela. W 1991 r. producenci niechętnie patrzyli na scenariusz nowego projektu braci, gdyż w ich mniemaniu nie był to materiał na dochodowy film. Postanowiono jednak dać szansę obiecującym twórcom, którzy swoimi poprzednimi projektami nie zdążyli jeszcze zawieść oczekiwań producentów. Tak powstało dzieło w pełni postmodernistyczne — balansujące na granicy sztuki i komercji. Tak narodził się reżyserski duet, który do dzisiaj nie przestaje

⁹ I. Sowińska, *Złoty wiek burleski*, [w:] *Historia kina. Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2012, s. 575.

¹⁰ Ł. Plesnar, *Hollywood: epoka jazzu*, [w:] *ibidem*, s. 635.

zaskakiwać i który osiągnął coś, co w świecie filmu nie każdemu się udaje i co nie udało się bohaterowi ich dzieła — pogodził kino mainstreamowe z autorską wizją.

Wróćmy jednak do owego „zainteresowania tym, co wewnątrz”, o którym pisze Lewicki w kontekście modernistycznego systemu sygnifikacji i które objawia się w *Bartonie Finku* również przez filmowe techniki subiektywizacji. Najdobitniej dzięki obrazom mentalnym i zsubiektywizowaniu swobodnie zależnemu, którymi to pojęciami posługuje się Mirosław Przyłipiak w swoim znakomitym artykule *O subiektywizacji narracji filmowej*. Przyłipiak pisze o obrazach mentalnych:

Efekt obrazu mentalnego osiąga się prawie zawsze poprzez deformację obiektywnego, przy czym pod słowem „obiektywne” rozumiemy zarówno wykształcone konwencje specyficznie filmowe, które status obiektywności posiadają, jak i nabyte poza kinem przekonania widza na temat tego, co możliwe i prawdopodobne¹¹.

Obrazami mentalnymi, będącymi projekcją stanu psychicznego bohatera będą w filmie Coenów tapety w pokoju hotelowym Finka, które odklejają się od ścian pod wpływem ciepła, buchające płomienie, które ogarniają hotel *etc.*¹² Inny badacz twórczości braci Coen — Mark T. Conard — w książce *The Philosophy of the Coen Brothers* w dywagacjach na ten temat idzie jeszcze dalej:

To dosyć jasne, że pokój hotelowy Bartona przypomina wnętrze czaszki z dwoma oknami zamiast oczodołów, więc prawdopodobnie mamy myśleć, że jesteśmy w głowie Bartona (albo umyśle). Jednak taka metafora wydaje się niejasna. Przypomnijmy sobie ciekące ucho Charliego, czego wyraźnym echem jest klej do tapet, który topnieje pod wpływem ciepła w pokoju Bartona. Więc jesteśmy w głowie Bartona czy w głowie Charliego? A może Charlie jest projekcją wyobraźni Bartona? Kwestie te wydają się opierać interpretacji¹³.

Z kolei o subiektywności swobodnie zależnej pisze Przyłipiak w ten sposób:

Chodzi więc o takie filmy, które wywołują w widzu nieodparte wrażenie zsubiektywizowania, choć nie posługują się żadną agresywną procedurą. Wiadomo, iż jednym ze sposobów bardzo silnego nasycenia świata filmu osobowością postaci jest po prostu jej wystarczająco długa i intensywna obecność na ekranie¹⁴.

W taki model narracji personalnej *Barton Fink* wpisuje się idealnie, gdyż nie ma w nim sceny, w której nie pojawiłby się John Turturro. Oczywiście inne techniki, jak punkt widzenia, punkt słyszenia czy dyskurs (jeśli wziąć pod uwagę post-

¹¹ M. Przyłipiak, *O subiektywizacji narracji filmowej*, „Studia Filmoznawcze” 7, 1987, s. 242.

¹² Bracia Coen otwarcie przyznają, że pomysł przedstawienia pomieszczenia jako projekcji umysłu bohatera podpatrzyli w filmach Romana Polańskiego z serii tzw. apartamentowej (*Wstręt*, *Dziecko Rosemary*, *Lokator*). Szczęśliwie złożyło się, że w 1991 r. przewodniczącym komisji festiwalu w Cannes był właśnie polski reżyser, który wręczył braciom główną nagrodę (złożyliwi uważają, że w ten sposób nagrodził sam siebie).

¹³ Mark T. Conard, *The Philosophy of the Coen Brothers*, Lexington 2009, s. 181.

¹⁴ M. Przyłipiak, *op. cit.*, s. 241.

modernistyczne cytaty, burzące diegetyczną iluzję) również są obecne w filmie, co świadczy o silnym zsubiektywizowaniu narracji w filmie Coenów.

Bohater uwięziony jest we własnej czaszce. Nie potrafi pisać inaczej niż czerpiąc z głębi własnej duszy, a jednocześnie jest niewolnikiem formy — małego pokoiku hotelowego gdzieś w Los Angeles, czyli własnej głowy, zamkniętej na nowe inspiracje. Jest „rozdwójony w sobie”, odwołując się raz jeszcze do słów polskiego poety — rozdarty między prawdziwą sztuką płynącą z wnętrza a pokusą materialnego bogactwa, które degeneruje i zabija w modernizmie jego najcenniejszy skarb.

ARTYSTA MODERNISTYCZNY — CHARAKTERYSTYKA

Jak już zaznaczyłem, Barton Fink zdradza typowe cechy artysty modernistycznego. Ale cóż to znaczy artysta modernistyczny? Pojęcie jest dosyć mgliste, dlatego nieunikniona będzie próba jego uściślenia. Spróbujmy zatem scharakteryzować takiego artystę, zarysować jego sylwetkę i podjąć trud zgłębienia meandrow jego rozgorączkowanej psyche.

W tym celu sięgniemy do źródeł pojęcia, czyli do tradycji fin de siècle'u czy też — na naszym gruncie — Młodej Polski. Charakterystyczna dla tego czasu mentalność artysty była bezpośrednią spuścizną romantyzmu, z którym wiązały się takie zjawiska, jak „choroba wieku” i *Weltschmerz*, czyli ból istnienia (często prowadzący do samobójstwa), a także skłonność do popadania w obłęd, a w sztuce — skrajny indywidualizm, a nawet outsiderizm. Echa tych zjawisk odbijają się w czołowych arcydziełach literackich epoki, takich jak *Cierpienia młodego Wertera* Goethego czy *Dziady* Mickiewicza (ważne w kontekście naszego studium ze względu na to, że główny bohater jest poetą). Bezpośrednimi sukcesorami tych tradycji w epoce modernizmu można by nazwać „poetów przeklętych” (fr. *poètes maudits*), do których zalicza się m.in. Charles’a Baudelaire’a (do którego jeszcze wrócę), Paula Verlaine’a czy Arthura Rimbauda.

Sięgnijmy zatem po kontekst epoki, z której wywodzi się pojęcie artysty modernistycznego — po XIX-wieczną eseistykę psychologiczną, traktującą o interesującym nas zagadnieniu. Przyjrzyjmy się dwóm tekstom — *Z psychologii jednostki twórczej* Stanisława Przybyszewskiego i *Forpocztom ewolucji psychicznej i troglodytom* Wacława Nałkowskiego.

W życiu i literaturze naszych czasów — pisze Nałkowski u schyłku wieku XIX — pojawiają się coraz częściej typy o przewadze życia wewnętrznego nad zewnętrznym, duchowego nad cielesnym, ludzkiego nad zwierzęcym, refleksyjnego nad czynnym. Typy z organizacją duchową niezmiernie wrażliwą i subtelną. Typy, niemogące wyżyć w atmosferze pospolitości, a tembardziej podłości. Typy o wielkiej nieproporcjonalności pragnień do możliwości, a nawet możliwości ich urzeczywistnienia; typy więc szarpane bezdennym niezadowoleniem wewnętrznym. Typy, dostarczające największej ilości nowych idei, ale zarazem największej ilości obłąkanych i samo-

bójców. Typy, zajmujące w ogóle w społeczeństwie stanowiska podrzędne i grające podrzędną rolę w *zewnętrznym* życiu ludzkości, w przeciwieństwie do wysoko rozwiniętej indywidualności psychicznej. Typy, które ze stanowiska fizyologicznego możnaby nazwać *nerwowcami* (*nerwowcami, mózgowcami*), ze stanowiska psychologiczno-ewolucyjnego zaś — *ewolucyjnymi* („*forpocztami ewolucji psychicznej*”) ¹⁵.

Takim nerwowcem jest główny bohater filmu Coenów. Jest osobowością melancholijno-choleryczną — introwertykiem i rewolucjonistą teatru, który w pewnym momencie zwierza się Charliemu (człowiekowi pracy, czyli jednostce działającej na zewnętrznym, jak to ujmuje Nałkowski, odcinku życia społecznego): „W pewnym sensie zazdroszczę ci twojej rutyny. Wiesz, co do ciebie należy i co masz robić. Moja praca to penetrowanie głębi. Wydobywanie z niej tego, co prawdziwe. Będę z tobą szczery. Życie wewnętrzne to obszar, do którego nie ma żadnej mapy. A jego odkrywanie może być bolesne. Jest to ból, o jakim większość ludzi nie ma pojęcia”. Odczuwanie wewnętrznego bólu jest kolejną ważną cechą artysty modernistycznego. W innej scenie, gdy W.P. Mayhew podczas lunchu z Finkiem stwierdza, że „pisanie sprowadza spokój”, Barton odpowiada: „Zawsze uważałem, że pisanie bierze się z wewnętrznego bólu. Być może rodzi się ono ze świadomości, że trzeba coś zrobić dla drugiego człowieka, aby ulżyć jego cierpieniu. Może tylko ja tak uważam. W każdym razie nie wierzę, by prawdziwa sztuka była bez niego możliwa”. „A ja po prostu lubię zmyślać” — odpowiada dystyngowany pisarz z ironicznym uśmiechem.

Jednostka twórcza — pisze z kolei Stanisław Przybyszewski — posiada unerwienie o niesłychanej zmienności, o niebywałym zróżnicowaniu i wskutek tego nie zna granic, gdy chodzi o jakość uczuć. Nie zna granic w bólesci i nie zna granic w radości. Ten intensywny sposób odczuwania skazuje jednostkę twórczą na to, żeby była sama i wyodrębniona. Jednostka twórcza nie wyodrębnia się rozmyślnie od innych; jest ona z góry od nich wyodrębniona. Czuje ona inaczej niż inni ludzie, czuje tam, gdzie oni nic nie czują, a ponieważ mózgi jego bliźnich nawet wtedy nie zaczynają drgać, gdy jednostką twórczą miota najsilniejsze wzruszenie, dlatego jest sama i wyodrębniona ¹⁶.

Samotność i odosobnienie, jak już było wcześniej powiedziane, to również cechy Bartona Finka: „W pewnym sensie wszyscy jesteśmy sami na świecie. Nie uważasz, Charlie? Bywa, że otacza mnie rodzina i znajomi, ale...” — urywa w zamysleniu główny bohater.

Głęboką tragedią jednostki twórczej — oddajmy raz jeszcze głos Przybyszewskiemu — jest negatywny stosunek, który ją łączy z bliźnimi. Z tego negatywnego stosunku wypływa jej

¹⁵ Przytaczając fragmenty eseju Nałkowskiego, zachowuję pisownię oryginalną. W. Nałkowski, *Forpocztę ewolucji psychicznej i troglodyci*, [w:] W. Nałkowski, M. Komornicka, C. Jellenta, *Forpocztę*, Lwów 1895, s. 5.

¹⁶ S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*, przeł. S. Helsztyński, [w:] *Wybór pism*, opr. R. Taborski, Wrocław 1966, s. 8.

wstręt i nienawiść do ludzi, jej złe samopoczucie i jej tęsknota, jej ucieczka przed samym sobą i jej choroba, i ten negatywny stosunek doprowadza jednostkę twórczą do zguby¹⁷.

Owa niechęć do ludzi i słynna, modernistyczna nienawiść do filistra znajduje swoje odzwierciedlenie także w *Bartonie Finku*.

Otóż Nałkowski w opozycji do nerwowców (czyli forpoczt) wyróżnia tłum (troglodytów), a charakteryzuje go w ten sposób:

Poza temi typami, stosunkowo nielicznymi, a ostro odrzynającymi się od otoczenia, pozostaje cały wielki tłum oporny na idee; mówimy „tłum” w znaczeniu psychicznym, bo w znaczeniu społecznym to wcale nie tłum, owszem! Pośród tego tłumu, który ze stanowiska fizyologicznego możnaby nazwać *beznerwowym*, *zwierzęcym*; ze stanowiska zaś psychologiczno-ewolucyjnego — *troglodytycznym* (*troglodytami*), występują wyraźnie szczególnie trzy podtypy, mianowicie: *ludzie-byki*, *ludzie-świnie* i *ludzie-drewna* (*automaty*)¹⁸.

Co zaskakujące, w *Bartonie Finku* występują wszystkie trzy typy wymienione przez Nałkowskiego, co jeszcze bardziej przybliża go do tradycji fin de siècle'u:

Ludzie-byki to magazyny dość znacznej energii brutalnej; przy wyższym stopniu energii i większej inteligencji typ ten nabiera niekiedy cech lwich: przy zmniejszeniu zaś obu, nabywa pewnej „stateczności”, pewnych nawyków tak zwanych „obywatelskich” i staje się „wołem”. W życiu są to viveury, w ogóle ludzie czynu, często bardzo pożyteczni, nieraz torujący drogę w *zewnątrznym* życiu ludzkości: ze stanowiska jednak psychicznego rozwoju uważane, typy te są czymś w rodzaju zwierząt pociągowych w armii¹⁹.

Przykładem kategorii człowieka-byka w filmie braci Coen może być Jack Lipnik albo Ben Geisler (Tony Shalhoub) — wysoko postawieni producenci Capitol Pictures, niezwykle energiczni, a w interesach bezwzględni i brutalni.

Ludzie-świnie to siły marne, filistry najgorszego gatunku, których właściwym żywiołem jest błoto. W społeczeństwie i oni zręcznym wślizgiwaniem się wszędzie, nawet „bez mydła”, zajmują nieraz intratne stanowiska, ale żadnego nie przynoszą pożytku; są oni wstrętnym, hańbiącym balastem w pochodzie ludzkości²⁰.

Najlepszym przykładem będzie tu para nowobogackich widzów broadwayowskiego spektaklu, z którymi Barton Fink wdaje się w rozmowę na początku filmu. Kobieta chwali sztukę Finka, choć nie da się ukryć, że nie ma żadnych głębszych przemyśleń na jej temat, który jest jej całkowicie obcy (*Bare Ruined Choirs* opiewa losy „zwykłego człowieka”, jak często odnosi się do niego autor). Para filistrów zdaje się zwyczajnie ulegać powszechnej opinii na temat sztuki. Wymowności dodaje scenie szczekanie mężczyzny, kontrastujące z powagą tematu.

Ludzie-drewna (automaty, maszyny, „szewcy”) to ludzie dotknięci atrofią uczucia, idio-ci uczucia. Pod względem fachowym jednak mogą oni stać nieraz bardzo wysoko, być bardzo

¹⁷ *Ibidem*, s. 9.

¹⁸ W. Nałkowski, *op. cit.*, s. 6.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

prawidłowo działającymi maszynami; przytem są zwykle uczciwi (co w obec braku namiętności łatwo im przychodzi), mogą być więc bardzo pożyteczni dla pracy społecznej, do której zostali włożeni bez najmniejszego oporu sposobem tresunku, podobnie jak psy rachujące, papugi mówiące itp. Ludzie tacy mogą więc być doskonałymi (nawet znakomitymi, szewcami), w ogóle rzemieślnikami, urzędnikami, aptekarzami, uczonymi zbieraczami owadów, jaj, numizmatów i marek pocztowych; bardzo poszukiwanymi profesorami (których w takim razie mogłyby zastąpić fonografy) itd., itd.; dla wewnętrznego jednak, psychicznego, ideowego rozwoju ludzkości, ci ludzie-drewna są może najszkodliwszymi ze wszystkich. Podczas bowiem gdy ludzie-byki nie zbyt są lubiani, z ludzi-świń wszyscy niemal podkpiwają sobie po trosze; to ludzie-drewna, dzięki swej fachowości, uczciwości i neutralności („wytrawności”) mają, u nas zwłaszcza, na opinie wpływ przeważający; są to ludzie „solidni”²¹.

Przede wszystkim Charlie Meadows (*aka* Karl Mundt) jest najbardziej reprezentatywnym przedstawicielem tej kategorii. Jest zwyczajnym, uczciwym człowiekiem, który zna się na swoim fachu (sprzedaż ubezpieczeń). Jest swego rodzaju trybikiem w maszynie społecznej — solidnym „automatem”, jak ujmuje to Nałkowski. Jednak ciekawszy będzie tu przypadek Billa Mayhewa — niegdyś artysty, który „sposobem tresunku” stał się scenarzystą na usługach wielkiej wytwórni. Mayhew jest tym, kim stanie się w końcu Barton Fink, poddany identycznemu procesowi „wyzucia” z artystycznej podmiotowości. Barton Fink — nerwowiec i jednostka ewolucyjna — ma zostać zmieniony w człowieka-drewno, automat na usługach „diabła”.

Podobną, acz formalnie odmienną, bo poetycką charakterystykę artysty modernistycznego podaje Charles Baudelaire w swoim słynnym *Albatrosie*. Znajdziemy w nim wszystkie cechy nerwowca, które wymieniłem już za Nałkowskim i Przybylszewskim: samotność, niezrozumienie, bogate życie wewnętrzne („książę na obłoku”) i nieporadność w codziennej rutynie. Ostatnia strofa wiersza nie bez przyczyny posłużyła za motto niniejszego artykułu, albowiem w *Bartonie Finku* odnaleźć możemy dwa niezwykle sugestywne nawiązania do utworu francuskiego poety.

Przypomnijmy sobie trzy pierwsze strofy *Albatrosa*, które będą nam niezbędne przy opisie pierwszego z nich:

Czasami dla zabawy uda się załodze
Pochwycić albatrosa, co śladem okrętu
Polatuje, bezwiednie towarzysząc w drodze,
Która wiedzie przez fale gorzkiego odmętu.
Ptaki dalekolotne, albatrosy białe,
Osaczone, niezdarne, zhańbione głęboko,
Opuszczają bezzadnie swe skrzydła wspaniałe
I jak wiosła zbyt ciężkie po pokładzie wloką
O jakież jesteś marny, jaki szpetny z bliska,
Ty, niegdyś piękny w locie, wysoko, daleko!
Ktoś ci fajką w dziób stuka, ktoś dla pośmiewiska
Przedrzeźnia twe podrygi, skrzydlaty kaleko!²²

²¹ *Ibidem*.

²² Ch. Baudelaire, *op. cit.*

Mam tu na myśli scenę zabawy pożegnalnej dla żołnierzy marynarki wojennej, która następuje po tym, jak główny bohater stawia ostatnie słowa w swoim scenariuszu. Barton Fink świętuje narodziny spłodzonego w bólu dzieła dla Capitol Pictures. Jego taniec przywodzi na myśl bakchiczny rytuał — pełen szaleństwa i nieskrępowanej radości. Jego ruchy są niezdarne, niczym „podrygi” opisanego w wierszu albatrosa (zresztą w całym filmie znaleźć można kilka scen, w których zresztą Fink człapie jak albatros, z szeroko rozstawionymi nogami i sylwetką pochyloną do przodu). W pewnym momencie marynarz prosi Finka o taniec „odbijany”, na co bohater odpowiada z obłędem w oczach: „Jestem pisarzem! Świętuję ukończenie czegoś naprawdę dobrego! Rozumiesz, marynarzu?!”. Następuje seria krótkich, dynamicznych ujęć wojskowych, którzy rzucają obelgi w stronę Finka — „osaczonego, niezdarne, zhańbionego głęboko” przez tłum troglodytów (posługując się terminologią eseju Nałkowskiego), sugestywne, że marynarzy, co przywodzi na myśl scenę z wiersza Baudelaire’a. Błądząc pośród tłumu wojskowych, Fink wykrzykuje: „Jestem pisarzem, wy tępaki! Tworzę! Żyję z tworzenia! Jestem twórcą! Jestem twórcą! To jest mój mundur! [wskazuje palcem na swoją głowę — M.D.] Tak służę zwykłemu człowiekowi!”. Scena kończy się bijatyką.

Drugie nawiązanie do Baudelaire’owskiego *Albatrosa* znajdziemy w ostatniej scenie filmu. Zdruzgotany Barton Fink przechadza się po plaży. Z naprzeciwka nadchodzi nieznajoma dziewczyna (dwa albatrosy uciekają przed nią spłoszone), która siada na piasku nieopodal głównego bohatera. Na ostatnim, statycznym ujęciu widzimy scenę z obrazu, który wisiał nad biurkiem Finka w hotelu Earl — kobietę na plaży i wzbierające, morskie fale. Nagle — tuż przed wyciemnieniem — albatros wzbija się w powietrze, wydaje przeraźliwy okrzyk, po czym wpada do wody.

UPADEK ALBATROSA — PRÓBA INTERPRETACJI

Można by długo dyskutować nad sensem dzieła Ethana i Joela Coenów, gdyż jest to jeden z tych niezwykłych filmów, które opierają się interpretacji, a jednocześnie, przez swoją niejednoznaczność i błyskotliwość, dzięki tajemniczej alegoryczności, otwierają się na każdą z nich. Dlatego tak trudno jest określić kondycję artysty modernistycznego w *Bartonie Finku*.

Niemniej jednak portret psychologiczny głównego bohatera łatwo podzielić na dwie nierówne części wyraźną cezurą — wyjazdem Finka do Los Angeles. Możemy zatem mówić o okresie nowojorskim i hollywoodzkim, jeśli chodzi o rozwój wewnętrzny postaci (przy czym okres nowojorski trwa w filmie tylko siedem minut, choć jego echa dadzą o sobie znać w dalszej części obrazu).

W Nowym Jorku Barton Fink jest artystą-społecznikiem. Swoją debiutanczką sztuką zapowiada coś w rodzaju reformy teatru: „Sukces, o jakim marzymy, to stworzenie nowego, żywego teatru zwykłego człowieka. O nim i dla niego” — roz-

tkliwia się główny bohater w rozmowie ze swoim agentem. Innym razem rozemocjonowany tłumaczy Charliemu:

Mamy okazję z szarej codzienności wykuć coś prawdziwego. Stworzyć teatr dla mas oparty na paru prostych prawdach, a nie na wyświechtanych abstrakcjach, w których trudno by szukać prawdy [...]. Wszyscy mamy coś do powiedzenia. Nadzieje i marzenia zwykłego człowieka są równie szlachetne jak króla. Teatr powinien być odbiciem życia. Dlaczego tak trudno to zrozumieć? Nie nazywajmy tego nowym teatrem, lecz teatrem prawdziwym. Naszym teatrem [...]. Nie chodzi o to, by się wywyższać, ale czemu by nie spojrzeć na siebie w taki sposób? Kogo obchodzi książę Bastrop i Lady Higginbottom, albo kto zabił Nigela Grinch-Gibbonsa? [...]. A mimo to wielu pisarzy robi co może, by odciąć się od zwykłego człowieka. Od tego, gdzie mieszka, czym się zajmuje, jak walczy, kocha i rozmawia. W ten sposób się gubią i popadają w pusty formalizm... Przekładając to na twój język: teatr staje się fałszywy jak trzydolarowy banknot.

Jego pełna pasji wypowiedź kilka razy przeplata się ze słowami Charliego: „Mógłbym ci opowiedzieć różne historie...”, które Fink ignoruje, gdyż jest w całości pochłonięty własnymi przemyśleniami.

Po tym, jak Barton Fink przyjmuje ofertę pracy z Hollywood i melduje się w hotelu Earl, nieświadomie wpada w pułapkę, z której już się nie wydostanie. Pułapka jest karą za zdradę „zwykłego człowieka”, albowiem Fink staje się pisarzem, o którym sam opowiadał — takim, który odciął się od źródła prawdy. Fink popadnie w twórczy kryzys, który pogłębiać się będzie z każdym dniem, a skończy na śmierci Audrey (która w filmie odgrywa rolę muzy, a jej śmierć wyjaśnić można symbolicznie — dziewczyna jest ofiarą wampiryzmu twórczego Finka). Bracia Coen przedstawiają Hollywood w formie prostej alegorii — piekła konsumpcjonizmu, które ludzie sami sobie zgotowali. Motyw faustyczny rzuca się w oczy już w pierwszej scenie „okresu hollywoodzkiego”. Fink przybywa do hotelu Earl. Chet (Steve Buscemi) — boy hotelowy — niczym demon wyłania się spod kłapy w podłodze i podsuwa gościowi księgę meldunkową. Fink składa podpis, skadowany tak sugestywnie, że nie mamy wątpliwości — bohater właśnie podpisał cyrograf. Na symboliczne szóste piętro zostaje przewieziony windą przez posępnego Pete’a (czyli najpewniej św. Piotra). W hotelu jest tak gorąco, że tapety odklejają się od ścian. Jack Lipnik natomiast — dzierzący władzę absolutną producent filmowy — pełni tutaj funkcję szatana, z którym bohater zawarł feralny pakt:

Podpisałeś kontrakt i tak zostanie. Wszystko, co napiszesz, jest własnością Capitol Pictures, a Capitol Pictures nie zamierza tego wyprodukować. Przynajmniej dopóki nie dorośniesz. Nie jesteś pisarzem, Fink. Zostałeś spisany na straty [...]. Zabierz go sprzed moich oczu, Lou! [być może nawiązanie do imienia Lucyfera — M.D.] Ale niech nie opuszcza miasta. Jest związany kontraktem. Masz zostać w mieście, Fink, ale nie wchodź mi w drogę. A teraz zjeżdżaj. Jest wojna.

Obrazu piekła dopełnią buchające w hotelu Earl płomienie, zapowiadające przyście Charliego — jego stałego mieszkańca.

Na początku podrozdziału napisałem, że wbrew pozorom trudno jest jednoznacznie scharakteryzować głównego bohatera. Moglibyśmy stwierdzić, że Barton Fink przeszedł długą drogę, która doprowadziła go do upadku. Na samym początku, w Nowym Jorku, jest skromnym, acz ambitnym dramaturgiem, którego zaproszono do miasta aniołów, obiecując pieniądze i sławę. Fink nie może się zdecydować. To w końcu sprzeczne z jego ideologią. Niemniej jednak ulega namowom swojego agenta i wyrusza w podróż, traktując to zarobkowe rozwiązanie jako tymczasowe. W Hollywood główny bohater stopniowo się zmienia. Atmosfera targowiska próżności zaczyna mu się udzielać, przez co jego skromność zanika, a zastępuje ją pycha. Bohater głuchnie na głos „zwykłego człowieka”, co pogłębia jego twórczą niemoc. Teraz inspiracje może czerpać już tylko z doświadczeń przeszłości, gdyż jego umysł zamknięty jest na świeże bodźce. Dlatego ukończony scenariusz do filmu zapaśniczego okazuje się niczym innym, jak hollywoodzką wersją jego broadwayowskiej (czyli pochodzącej z okresu, nazwijmy go — modernistycznego) sztuki. Świadczy o tym nagłówek pierwszej sceny oraz ostatnie słowa, które widzimy w scenariuszu: „I nie mam na myśli pocztówki”, które pojawiają się pod koniec sztuki. Scenariusz zostaje odrzucony. Artysta przegrywa starcie z komercją, a zjawiskowa dziewczyna na plaży — symbol czystości i piękna — pozostaje poza jego zasięgiem. „Jest pani bardzo ładna. Gra pani w filmach?” — pyta Barton Fink. „Niech pan się nie wygłupia” — odpowiada dziewczyna. Oglądamy ostatnie, „pocztówkowe” ujęcie i spadającego albatrosa. Taki wykres rozwoju głównego bohatera wskazywałby na to, iż film powinniśmy interpretować jako pastisz Hollywood — jako miażdżącą krytykę konsumpcyjnego przemysłu filmowego, który zabija kreatywność i boski pierwiastek, żyjący w artystach modernistycznych.

Jednak równie dobrze możemy odczytać film zupełnie odwrotnie. To nie Hollywood jest przedmiotem krytyki, lecz właśnie artyści typu modernistycznego. Coenów można by określić jako reżyserów lewicowych. Ich filmy opowiadają o „zwykłym człowieku” z tłumu (można by rzec — „troglodycie”), podobnie jak sztuka Bartona Finka. *Fargo*, *The Big Lebowski*, *Ladykillers*, *Poważny człowiek* — wszystko to filmy o stateczności, poczciwości i prostocie. Takie przymioty jak chciwość, żądza, czy — co chyba najważniejsze — ambicja, są w nich krytkowane, a wręcz karane na zasadzie reżyserskiego *deus ex machina* (np. uśmiercenie bandy kryminalistów, czyhających na życie niewinnej staruszki w *Ladykillers*, trąba powietrzna z końcówki *Poważnego człowieka* czy przypadkowe natknięcie się Marge Gunderson na poszukiwaną Sierę w *Fargo*). Nie jest to miejsce na omawianie poszczególnych filmów braci, jednak „pozytywna” wizja świata, który czasem tylko zbacza z prawej ścieżki i raz na jakiś czas potrzebuje swojego oczyszczającego „potopu”, i wiara w to, że człowiek z natury jest istotą dobrą, zdają się oczywiste dla widza obytego z twórczością reżyserów. Dlatego właśnie dopuścić możemy opcję, że piekło, w którym znalazł się główny bohater, to kara za wywyższanie się ponad zwykłego człowieka. To nie Hollywood jest winne, a Barton Fink wcale nie jest ofiarą.

Hollywood jest tylko narzędziem zniszczenia i środkiem wymierzenia kary, podczas gdy pisarz jest winowajcą. Wróćmy do samego początku filmu. Fink rozmawia ze swoim agentem na temat propozycji pracy w przemyśle filmowym. Pisarz opowiada o swoich ideałach i o tym, że opinia krytyki, sława, czy bogactwo nie dla niego nie znaczą: „Nie chodzi mi o pochwały krytyków i producentów ani o pieniądze. Chodzi o prawdziwy sukces. Sukces, o jakim marzyliśmy. Stworzenie nowego, żywego teatru zwykłego człowieka. O nim i dla niego. Jeśli pojadę do Hollywood, będę robił pieniądze, chodził na przyjęcia, poznawał grube ryby, odcinając się od źródła sukcesu — od zwykłych ludzi”. „Czytałeś recenzję Cavena w »Herald«?” — pyta Garland. „Nie. Co pisze?” — odpowiada zaalarmowany i podekscytowany Fink, a jego próżność wychodzi na jaw. Charlie natomiast, ignorowany przez Bartona („Mógłbym ci opowiedzieć różne historie...”), wykrzyknie w końcu w furii: „Nie słuchasz!!!”, po tym, jak zabija dwóch detektywów, prowadzących sprawę „szalonego” Mundta. Już w przytaczanej wcześniej rozmowie słowa Finka: „przekładając to na twój język: teatr staje się fałszywy jak trzydolarowy banknot” świadczą o tym, że główny bohater całkiem nieświadomie (bo przecież przez cały czas mówi o „zwykłym człowieku”, szerząc swoje lewicowe poglądy) traktuje Charliego protekcyjnie, stawiając siebie na wyższej pozycji. W jednej ze scen Fink skarży się Charliemu (cierpiącemu na bolesną infekcję ucha) na wewnętrzny, egzystencjalny ból, targający nim podczas pisania. Jego brak empatii (która wymaga przecież zrozumienia, wedle słów Audrey) świetnie demaskują słowa Charliego, wypowiedziane pod koniec filmu:

Uważasz, że wiesz, co to ból? Uważasz, że to ja zamieniłem twoje życie w piekło? Spójrz na tę norę. Jesteś tu tylko turystą z maszyną do pisania. Ja tu mieszkam. Nie rozumiesz tego? A ty przychodzisz do mojego domu i skarżysz się, że robię za dużo hałasu...

Okazuje się, że Fink jest tylko pozerem i hipokrytą. Pycha i apatia wcale nie były nowymi, nabytymi w warunkach hollywoodzkiego zepsucia cechami charakteru. Wykielkowały tylko, ujawniły się po wyjeździe z Nowego Jorku. Spadający albatros w ostatnim ujęciu nie będzie w takiej interpretacji symbolizował przegranej walki dumnego artysty, a raczej ostateczny upadek modernistycznego mitu. „Nie potrzebujemy wywyższających się, fałszywych artystów-kapłanów”, zdają się mówić bracia, „ale »zwykłych ludzi« — o szczerym sercu i przede wszystkim prawdziwych”.

Bez względu na to, którą interpretacją będziemy się kierować, ta jedna, kluczowa rzecz pozostaje niezmienna — albatros dopełnia żywota w piekielnym ogniu, czy zgotowanym przez hollywoodzkich magnatów, czy przez samych braci Coen, jest kwestią sporną i w gruncie rzeczy nierozstrzygalną.

Wróćmy jeszcze na sam koniec do sceny zamykającej film (czyli upadku albatrosa), która jest wyraźnym cytatem z arcydzieła Federica Felliniego — *Słodkiego życia*. Podobnie jak w *Bartonie Finku*, u Felliniego bohater (grany przez Marcella Mastroianniego) przegrał z własnymi słabościami. Jest wyniszczony przez własny

egoizm i konsumpcyjny tryb życia. Pod koniec filmu, zmęczony całonocną libacją, siada na piasku i obserwuje swoich towarzyszy, zajętych „morskim potworem”, którego właśnie wciągnęli na brzeg morza. Nagle dostrzega dziewczynę, którą przyrównał wcześniej do „anioła z umbryjskich witraży” i która bezskutecznie usiłuje przekrzyczeć szum morskich fal. Marcello nie słyszy. W końcu podnosi się z ziemi i odchodzi z przyjaciółmi. Podobną rolę „głosu anioła” odgrywa dziewczyna z plaży w filmie Coenów. Jej pierwsze słowa wypowiedziane do Bartona: „Piękny dzień”, również zostają zagłuszone przez morze. Należy ona do wymiaru, do którego pisarz nie ma już dostępu — do idealnego świata, z którym zdegenerowane Hollywood nie ma nic wspólnego („Jest pani bardzo ładna. Gra pani w filmach?”. „Niech się pan nie wygłupia”). Po chwili bohater zdaje sobie sprawę, że to przecież dziewczyna z jego obrazu, który stanowił dla niego swego rodzaju okno na piękno — był formą ucieczki przed wrogią rzeczywistością, w której się znalazł.

Ta symboliczna scena jest dopełnieniem innej — poprzedzającej zakończenie, w której bracia Coen bezlitośnie rozprawiają się z modernistami czy też z postromantycznym mitem artysty-albatrosa. Jesteśmy w biurze Jacka Lipnika, który właśnie skrytykował scenariusz Finka i wstrzymał produkcję filmu. „Starałem się napisać coś pięknego. Coś o nas wszystkich” — tłumaczy się autor. W odpowiedzi Lipnik wpada w furję:

Ty arogancki sukinsynu... Myślisz, że jesteś jedynym pisarzem z wrażliwością Bartona Finka? Mam dwudziestu takich na kontrakcie, którzy mogą mi to zapewnić! Ty tępy hipokryto, po prostu tego nie rozumiesz. Myślisz, że cały świat kręci się wokół tego, co kołacze się w twojej żydowskiej głowie.

Postawa Lipnika stanowi najlepsze, bo właśnie dwuznaczne, podsumowanie filmu Coenów. Jack Lipnik, jako demoniczny i wszechwładny szef wytwórni filmowej, uosabia represyjną maszynę Hollywood. To on jest załogą okrętu, która szczuje albatrosa, ograniczając jego artystyczne zapędy (choć owo „szczucie” w wykonaniu producenta zawoalowane jest początkowo w życzliwość i szacunek dla twórcy), a jednocześnie jego słowa: „Myślisz, że jesteś jedynym pisarzem z wrażliwością Bartona Finka?” dekonstruują mit „księcia na obłoku” i demaskują modernistę, podważając wiarę w autorski indywidualizm.

AS THE ALBATROSS FLIES — BARTON FINK AS A MODERNIST

Summary

The article is an attempt to present the titular character of the Coen brothers' *Barton Fink*, viewed through the prism of the modernist paradigm. The author describes an internal conflict of an individualist writer, caused by the limitations imposed by Hollywood (with the application of the concept of

signification systems). A modernist is defined in the original context of the term — the period of modernism. This is done on the basis of 19th-century psychology essays (*Z psychologii jednostki twórczej* by Stanisław Przybyszewski and *Forpocztę ewolucji psychicznej i troglodyci* by Wacław Nałkowski) as well as on Charles Baudelaire's *The Albatross*, to which numerous concealed references are found in the Coens' film. The article is concluded with an attempt to interpret the film in respect of the modernist's profile and the symbolism of an albatross.

Translated by Krzysztof Kucharczyk