

Bruno Kragić

HRVATSKI FILM NAKON 1990. – PRIJEDLOG STILSKE KLASIFIKACIJE

U nekoj mogućoj klasifikaciji stotinjak cjelovečernih igranih filmova snimljenih u Hrvatskoj od 1990. godine do danas, sva bi značajnija (kao i ona manje značajna) ostvarenja mogli razdijeliti u četiri kategorije. One su naravni krajnje provizorne, kao što je to slučaj sa svakom klasifikacijom i tipologijom, ali s druge strane olakšavaju život kako čitatelju tako, još i više, klasifikatoru. Stoga će ovaj kratak pregled hrvatskog filma posljednjih sedamnaest godina pokušati usustaviti većinu filmova iz tog razdoblja kroz četiri kategorije mišljene ponajprije estetički, pa će to biti pokušaj i određene estetske slike hrvatskoga filma 1990 – 2007. što odmah može poslužiti i kao opravdanje nekih paralela koje će možda djelovati najblaže rečeno nategnute, ako ne i pretjerane pa i neutemeljene.

Klasični populist

Vjerojatno većina filmova razdoblja može se podvesti pod sintagmu klasičnog populističkoga filma. Djela su to koja nasljeduju ideju o filmu kao primarno populističkoj umjetnosti, odnosno koja jasno identificiraju svoju težnju za komercijalnim ili društvenim uspjehom ili barem širokom recepcijom. U tom smislu, ti su filmovi najčešće u tradiciji klasičnog stila usredotočeni na lik i fabulu, te s obzirom na takvu strukturiranost mogu biti žanrovski šaroliki, a tematski i ideološki krajnje dispartatni. U širokom luku od filmova nastalih još 1991. poput biografskih i/ili kroničarskih *Čaruge* Rajka Grlića, *Duke Begovića* Branka Schmidta i *Priče iz Hrvatske* Krste Papića preko stalnih više ili manje uspješnih pokušaja komedija (kao možda najpopulističkijeg žanra), poput naslova *Kako je počeo rat na mom otoku* (1996) Vinka Brešana, *Tri muškarca Melite Žganjer* (1998) Snježane Tribuson, *Karaula* (2005) Rajka Grlića ili *Što je muškarac bez brkova* (2005)

bi baš moglo ustvrditi čak ni u slučaju krajnje benevolencije. Pa, ako se nekome svrstavanje svih navedenih naslova u istu skupinu može učiniti u najmanju ruku problematičnim, mislim da su njihove ideološke razlike manje od estetskih sličnosti. Čini mi se neporeciva njihova zajednička crta podvrgavanja iskaza fabuli, odnosno implicitno shvaćanje stila kao okvira sadržaja.

U tom smislu ostale se tri znatno malobrojnije kategorije ponešto razlikuju od ove.

Postmodernisti

Prva od te tri, koju uvjetno imenujem postmodernističkom, dijeli s prethodnom želju za što širom recepcijom, komercijalnim uspjehom, dok se od nje razlikuje onim obilježjima koja se općenito smatraju karakterističnima za postmodernizam i u drugim umjetnostima, ponajprije sklonošću stilskom pastišu, eklektičnosti, spajanjem visokoga i niskoga, naglašenom sviješću o stilu, i posebno o atraktivnosti vlastitih stilskih izbora, a opet poprilično jasnom orijentacijom prema fabulizmu. U hrvatskom kontekstu takvi su filmovi Lukasa Nole *Rusko meso* (1997) i *Pravo čudo* (2007), potom *Ta divna splitska noć* (2004) Arseno Ostojića, također i filmovi Dalibora Matanića *Fine mrtve djevojke* (2002) i *100 minuta Slave* (2004), pa *Mondo Bobo* Gorana Rušinovića (1997), možda čak i *Što je Iva snimila 21. listopada 2003.* (2005) Tomislava Radića, vjerojatno i *Brešanov Maršal* (1999). Riječ je sve o djelima stalne međuigre artističkih i populističkih komponenti, prepoznatljivog i naglašenog stila, napose izgleda i sadržaja, žanrovskih struktura i mahom društveno provokativnih ili barem kritičkih tema. Njihova je glavna distinkcija u odnosu na vizualno najdotjeranije i najefektnije filmove prethodne skupine poput romantične komedije o slastičarki Meliti Žganjer ili Hribarove adaptacije humorističkog romana poznatog novinara Ante Tomića, ta što su manje žanrovski stabilni, a ugođajno heterogeniji; u ovima drugima vizualni je izgled, koliko god bio razrađen uvijek nedvojbeno u službi teme, kod postmodernističkih nikad ne možemo biti potpuno sigurni što je važnije, iako ostaju jasno fabulativni. Za razliku od populističkih filmova koji u načelu stil prigušuju u korist fabule, ovi stil naglašavaju, ali opet također da bi i specifično osnažili važnost fabule. Na tu bi se skupinu lako mogla primijeniti pomalo oksimoronska sintagma autorskog

elitističkog populizma koje se domislio Hrvoje Turković u svom pregledu populističkih i elitističkih tendencija u razvijanju jugoslavenskog filma od prije nekih dvadesetak godina. U toj je sintagmi Turković tada pronašao spoj sklonosti žanru, populističkim obrascima, ali na način da se takvi obrasci i stereotipovi mreže istančanim autorskim signalima. Filmovi ove skupine često posežu za relevantnim ili aktualnim društveno-psihološkim temama ili se nastoje jasno žanrovski definirati poput naslova prethodne skupine, ali i te teme i žanrovska strukturiranost bivaju uokvireni pa i zakriljeni formalnom samosviješću autorske provenijencije pa će *Mondo Bobo* kriminalističku fabulu čvrsto uronjen u strukture popularne kulture uobličiti crno-bijelom fotografijom te fragmentarnom naracijom nadahnutom američkim nezavisnim filmom, *Fine mrtve djevojke* motive istospolne ljubavi, malograđanskog i vjerskog licemjerja, pobačaja, prostitucije kontinuirano podvrgavati promjenama ugođaja, dotjeranoj vizualnosti i režijskim efektima u većoj mjeri nego što je to slučaj kod filmova prethodne skupine, *Što je Iva snimila...* analizu će obiteljskih odnosa natkriliti razrađenom i dosljednom uporabom kamere iz ruke, odnosno imitacije kućnog videa (postupcima kojima će Radić, jedini veteran u ovoj skupini podsjetiti na svoj prvijenac *Živa istina*, nastao u dijalogu sa strujom direktnog filma), *Ta divna splitska noć* svoje će propitivanje splitskih društvenih margina postaviti pod duboki pečat naglašeno artističke crno-bijele stilizirane fotografije, *100 minuta Slave* će gotovo standardnu biografsku priču o tragičkoj sudbini umjetnice raslojiti izravnim autorskim komentarima, napose onim u obliku retorički naglašene imitacije reklamnog spota iz razdoblja nastanka filma, a ne njegove glavne priče, Nolini filmovi iz ove skupine će, kao i *Marsal*, žanrovske strukture nategnuti do groteske i alegorija suvremenih političkih i društvenih trenutaka.

Modernisti

Treća skupina jest ona filmova koji se više ili manje eksplicitno upisuju u modernističke tendencije hrvatskog a i europskog filma. To su ostvarenja koja je hrvatska filmska kritika bez većih problema označavala kao art-filmove: *Kamenita vrata* (1992) Ante Babaje, *Nebo, sateliti* (2000) i *Sami* (2001) Lukasa Nole, *Nausikaja* (1994) i *Serafin, svjetioničarev sin* (2002) Vicka Ruića. Pa, ako po-

jam art-film i odbacimo kao isprazan osim u produkcijskom smislu, ostaje činjenica da svakim pomnijim gledanjem tih filmova možemo uočiti više zajedničkih crta usprkos pojavnim razlikama, u ambijentaciji ili određenom autorskom senzibilitetu. Za razliku od prethodnih dviju kategorija u kojima su tema i fabula, odnosno radnja bilo od primarne važnosti, bilo izbalansirane s isticanjem stilske samosvijesti, filmovi ove skupine interes u potpunosti prebacuju sa zapleta na karakter, na određenu generalnu temu egzistencijalne krize, još i više na ugođaj i stil te na opću težnju iskazivanju svojevrstne globalne metafore. U odnosu na postmodernističke filmove, s kojima dijele naglašeno očitovanje autorske svijesti, modernistički nikad nisu nedvosmisleno fabulativni, oni raslojavaju fabulu, ali i identitet protagonista, redovito kontemplativnog (zbog čega i podložnijeg raslojavanju). Tu više nikakvu ulogu ne igra ni društvena relevantnost teme, ni žanr, a ni mogućnost popularnog odjeka. Ono bitno jest mogućnost prikaza unutarnje stvarnosti, snova, strahova, slutnji i to ne kao eventualnih fragmenata cjeline kao što to može biti slučaj u obje prethodne kategorije, a pogotovo u drugoj, nego kao dominantni. Stoga se strukture ovih filmova okreću deskripciji, poetskom izlaganju, statičkim motivima, cirkularnoj naraciji umjesto linearne. Takve će se težnje najpotpunije ostvariti melankoličnim pa i depresivnim ugođajima vizualiziranima kompozicijama kadrova, osvjetljenjem, izborom planova i trajanjem samih kadrova. U cjelini, riječ je o djelima visokog stupnja stilizacije, ne samo na jednoj razini kao što je to slučaj u postmodernističkim filmovima, nego na svima, od glumačko-dijaloške do vizualne, fotografske i mizanscenske te pripovjedne (svi su sporijeg ritma) pa bi se onda ti filmovi unekoliko mogli opisati i kao esteticistička ostvarenja. Zato i ne mora previše čuditi što je riječ o vizualno najsofisticiranijim hrvatskim filmovima razdoblja. Nigdje to nije toliko vidljivo kao u Babajinom filmu, počevši od njegova početka dugim totalom obrisa zagrebačkog Kaptola u predvečer, gdje kamera potom lagano zumira tornjeve katedrale koji ostaju u desnoj polovini kadra u sjeni, crni, dok centar lijeve polovine zauzima crveno sunce. Već sam taj kadar onkraj mnogobrojnih dijaloga u kojima se neprestano raspravlja o smrti, u potpunosti i bez riječi oblikuje funebrični ugođaj djela i metafiziku smrti kao njegov glavni tematski fokus. Slično bi se moglo ustvrditi i za Ruićeve filmove, usprkos njihovim izvedbenim manjkavostima te osobito za Noline priloge ovoj tendenciji, ponajviše za prvi od dva, *Nebo, sateliti*, vjerojatno najbolji hrvatski film o ratu 1990-ih

zi, potvrđujući ispravnost davnašnje postavke Érica Rohmera o klasicizmu kao jedinom trajnom modernizmu. Stoga je kasni klasicizam ona tendencija u filmu općenito u kojoj u konačnici forma prestaje biti okvir sadržaja ili iskaz autorstva već postaje sama srž smisla. U hrvatskom se filmu nakon 1990. tome najviše približio *Orao* Zorana Tadića (1990), nastao na samom početku razdoblja, po krajnje subjektivnom mišljenju autora ovog teksta, i najbolji hrvatski film razdoblja što može svjedočiti o reakcionarnosti kritičara okrenutog prošlosti kao svojevrsnog filmskog „Rusa“ (u duhu Čehovljeve krilatice) koji obožava svoju prošlost, prezire sadašnjost a strahuje od budućnosti. Završno ostvarenje Tadićeva autorskog niza trilera započetog 1981. *Ritmom zločina*, *Orao* je, kao i njegovi prethodnici u tom nizu, istodobno žanrovski film koji žanrovskim konvencijama barata suzdržano, fabularni film koji čvrstoću fabule diskretno raslojava elegantnim promjena pripovjednih perspektiva s jednog lika na drugi, film ugođaja (i to onog, majstorski kreiranog tjeskobe, neizvjesnosti i iščekivanja neumitne propasti), film fenomenoloških kvaliteta u kojem je prepoznatljivi realizam ambijentacije (u duhu ontoloških mogućnosti samog medija) transcendiran fantastičkim komponentama i metafizičkom potkom, kao i ukazivanjem na široko područje neuhvatljivog, neodređenog i neodredivog, područje koje svoje najsugestivnije utjelovljenje dobiva možda za Tadića karakteristično pamtljivom finalu. Pa, ako *Orao* ostaje jedini pravi primjer kasnog klasicizma, toj se tendenciji, ovako opisanoj, u većoj ili manjoj mjeri približava još nekoliko filmova: Tadićev posljednji, citatna posveta *Trećem čovjeku*, *Treća žena* (1997), pa dijelom i *Vidimo se* Ivana Salaja (1995), ponešto i *Svjedoci* Vinka Brešana (2003), dva ratna filma oslonjena na retrospekcije, čest postupak kasnog klasicizma. Težnju nekim značajkama kasnog klasicizma možemo prepoznati i u *Kontesi Dori* Zvonimira Berkovića (1993) te filmovima Bruna Gamulina *Ljeto za sjećanje* (1990) i *Sedma kronika* (1996), iako su ta djela obilježena i stanovitim esteticizmom kojima se otvaraju modernističkoj kategoriji.

Posljednja napomena pokazuje naravno točnost tvrdnje s početka teksta, da je ova, kao uostalom i svaka, klasifikacija provizorna, pa ćemo stoga prije nego se počnu množiti primjedbe koje bi sve dosad napisano mogle dovesti pitanje zaključiti ovaj tekst ponavljajući da je on, kao što se vidi iz samog njegovog naslova, tek prijedlog za razmišljanje i neke nove analize i sinteze.