

Bruno Kragić

HRVATSKI FILM NAKON 1990. – PRIJEDLOG STILSKE KLASIFIKACIJE

U nekoj mogućoj klasifikaciji stotinjak cijelovečernjih 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 populisti

Vjerojatno većina filmova razdoblja može se podvesti pod sintagmu klasičnog populističkoga filma. Djela su to koja naslijeduju 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 disparatni. 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)

Hrvoja Hribara i nostalgično-komičkih priča o odrastanju poput filmova *Kraljica noći* (2001) Schmidta, *Ne dao bog većeg zla* (2002) Tribusonove ili *Snivaj, zlato moje* (2005) Nevena Hitreca, pa do sporadičnih priloga povijesnom filmu poput *Konjanika* (2003) Branka Ivande i *Družbe Isusove* (2004) Silivija Petranovića, te drama, kako onih istaknutih socijalnih pozadina poput filmova Zrinka Ogreste *Krhotine* (1991), *Isprani* (1995), *Crvena prašina* (1999) i *Tu* (2002) ili *Zlatnih godina* (1993) Davora Žmegača, tako i onih naglašenije intimističkih Ognjenog Svilicića *Oprosti za kung fu* (2004) i *Armin* (2007), ti su filmovi zanatski mahom suvereno pripovijedali svoje priče koje su mogle računati na veći ili manji emocionalni angažman publike ili su mogle djelovati više ili manje društveno-psihološki relevantno. One što ih povezuje, što im je zajednička nadređena komponenta jest upravo njihovo prislanjanje uz stanovite jasno određene, a već navedene stilske postulate, prislanjanje koje ta djela provode na način da ne propituju recepcijalne obzore trenutka svog nastanka niti granice svog diskursa. Pritom treba naglasiti da prethodna konstatacija nije kritika nego opis. Takva djela uostalom u svim kinematografijama čine većinu, ona uostalom pridonose općoj razini kinematografije ne samo u smislu njezina društvene funkcije, već i u smislu održavanja i podizanja profesionalnih standarda, ona u svojim zadanim okvirima mogu svjedočiti i o umijeću svojih autora, pružati mogućnosti njihova usavršavanja – glumačkoga, scenarističkoga, odnosno dramaturškoga, režiserskoga odnosno mizanscenskoga i drugih. I zaista, više raniye nabrojenih filmova (iako ne i svi) to potvrđuje. Opasnost može ležati, a to se u hrvatskom filmu, znalo događati, kada kritika u žanrovskom umijeću pronađe višak vrijednosti tamo gdje ga nema, ili pomiješa estetsku i društvenu relevantnost. Jer, nažalost, u tu veliku skupinu idu i oni naslovi koji se bez većih problema, samo uz promjenu ideološkog predznaka, mogu prispodobiti socrealističkoj estetici (koja je stilski potpuno istovjetna tradicionalnoj populističkoj, zapravo je njezin reprezentant u određenom ideološkom sklopu) poput filmova *Cijena života* (1994) Bogdana Žižića, *Gospa* (1994) i *Četverored* (2000) Jakova Sedlara ili *Duga mračna noć* (2004) Antuna Vrdoljaka (a njima bi se s obzirom na eksplicitnost svog ideološkog sloja mogla pridružiti i filmska biografija Marina Držića, *Libertas* Veljka Bulajića iz 2006), bez obzira na određene izvedbenе razlike u kojima se Vrdoljak ipak pokazao kao redatelj relativno sigurne mizanske scene i pripovjednog ritma što se za Žižićev film a osobito za Sedlarove režije ne

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 karakterističnim za postmodernizam i u drugim umjetnostima, ponajprije sklonosti stilskom pastišu, eklektičnosti, spajanjem visokoga i niskoga, naglašenom sviješću o stilu, i posebno o atraktivnosti vlastitih stilskih izbora, a opet poprilično jasnom orientacijom prema fabulizmu. U hrvatskom kontekstu takvi su filmovi Lukasa Nole *Rusko meso* (1997) i *Pravo čudo* (2007), potom *Ta divna splitska noć* (2004) Arsena 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, žanrovske struktura i mahom društveno provokativnih ili barem kritičkih tema. Njihova je glavna distinkcija u odnosu na vizualno najdotjeranije i najefektnejše filmove prethodne skupine poput romantične komedije o slastičarki Meliti Žganjer ili Hribarove adaptacije humorističkog romana poznatog novinara Ante Tomića, ta što su manje žanrovske stabilni, a ugodajno 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 primjeniti pomalo oksimoronska sintagma autorskog

elitističkog populizma koje se domislio Hrvoje Turković u svom pregledu populističkih i elitističkih tendencija u razviju jugoslavenskog filma od prije nekih dvadesetak godina. U toj je sintagi 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 žanrovska 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 ugodnja, 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 *Maršal*, 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 producijskom smislu, ostaje činjenica da svakim pomnijim gledanjem tih filmova možemo uočiti više zajedničkih crta usprkos pojavnim razlikama, u ambientaciji 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 ugodaj i stil te na opću težnju iskazivanju svojevrsne 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 dominanti. Stoga se strukture ovih filmova okreću deskripciji, poetskom izlaganju, statickim motivima, cirkularnoj naraciji umjesto linearne. Takve će se težnje najpotpunije ostvariti melankoličnim pa i depresivnim ugodajima vizualiziranim 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, fotografске 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 najsofisticiranim 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 kадra u sjeni, crni, dok centar lijeve polovine zauzima crveno sunce. Već sam taj kadar onkraj mnogobrojnih dijalogu u kojima se neprestano raspravlja o smrti, u potpunosti i bez riječi oblikuje funebrični ugodaj 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.

(a ta je tematika, eksplisitno, prikazivanjem samog rata ili implicitno, prikazom socijalnih i psihičkih posljedica rata, dominirala hrvatskim filmom od 1992. pa sve do početka XXI stoljeća) koji bogatim likovnim, zvučnim, mizansenskim i montažnim stilizacijama, osobito razrađenim kompozicijama suvereno parira Babajinom kasnom remek-djelu oblikujući bogat ugođaj, istodobno poetiziran i morbidan. Ova će potonja značajka prevladati kad se Nola po drugi put upusti u ove tendencije što će *Same* dovesti na rub pretencioznosti, Ahilove pete modernističkog filma.

Kasni klasicizam

Četvrta i brojem najsromnija skupina može se naslovi ti kasno-klasicističkom pa čak i manirizmom klasicizma kad pojam manirizam ne bi nosio neželjene negativne konotacije koja ipak još uvijek često vuče. Ova skupina u stanovitom smislu zaključuje krug opisanih tendencija. Poput populističkih filmova, koji se kao takvi po definiciji uklapaju u klasični narativni film, i djela kasnog klasicizma inherentno su fabularna, poput postmodernizma, i kasni klasicizam temeljno balansira između primata fabule i stilske samosvijesti, poput modernističkih, i kasno-klasicistički filmovi itekako naglašavaju ugođaj. Međutim, za razliku od prve skupine, kasni klasicizam ne teži toliko jasnoći izlaganja priče, ni naročitom popularnom odjeku ni društvenoj (ili kakvoj drugo kontekstualnoj) relevantnosti, a ni jasnom uklapanju u žanrovske okvire. Za razliku od postmodernizma, kasni klasicizam ne teži prezentiranju autorske stilske samosvijesti kao naročito atraktivne, a i ovde bi se moglo ponoviti ranije nabrojene distinkcije vezane za žanr, društvenu važnost tema, kao i težnju za komercijalnim odjekom područja gdje se populizam i postmodernizam dodiruju). Za razliku pak od modernizma, kasni klasicizam ne inzistira na vizuelnoj simbolici, ni psihologizmu egzistencijsko-stilističke provenijencije, a pogotovo ne teži ni sveobuhvatnoj stilizaciji ni globalnoj metafori. Djela te tendencije figuriraju na rubu najjačeg filmsko narativno-stilskog modela na način da neprestano otkrivaju pukotine tog modela, ali da istodobno ostaju u njemu. Ona stoga mogu na prvi pogled izgledati anatomo, ali upravo tu leži njihova draž, jer kada su vrhunska iza te prividne anakronosti otkrivaju semantičko-stilsko bogatstvo prožimanja klasičnih stilskih postulata i svijesti o njihovo kri-

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 konačni- ci forma prestaje biti okvir sadržaja ili iskaz autorstva već po- staje 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 svjedo- čiti o reakcionarnosti kritičara okrenutog prošlosti kao svojevr- snog filmskog „Rusa“ (u duhu Čehovljeve krilatice) koji oboža- va 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 čvrstoču fabule diskretno raslojava elegantnim promjena pripovjednih perspektiva s jed- nog lika na drugi, film ugodčaja (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 klasi- cizma 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 čemo stoga prije nego se počnu množiti primjedbe koje bi sve dosad napisano mogle dovesti pitanje zaključiti ovaj tekst ponavlјajući da je on, kao što se vidi iz samog njegovog naslova, tek prijedlog za razmišljanje i neke nove analize i sinteze.