

HRVATSKI FILM U 21. STOLJEĆU: DUGOMETRAŽNA IGRANOFILMSKA PRODUKCIJA OD 2001. DO 2022. I DNEVNA NOVINSKA FILMSKA KRITIKA

Zlatko Vidačković i Iva Rosanda Žigo, = Croatian film in the 21st century: Feature Film Production from 2001 to 2022 and Daily Newspaper Film Criticism. Zagreb: Umjetnička organizacija Metropolis–Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Sveta Nedelja: Printera Grupa, 2023., 184 str.

Nakon publikacija Ive Škrabala (*Hrvatska filmska povijest ukratko*, 2008), Nikice Gilića (*Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, 2010) i Jurice Pavičića (*Postjugoslavenski film*, 2011), u kojima je povijest suvremenoga hrvatskog filma zahvaćena djelomično, kao fragment znatno šire postavljenih studija, sredinom 2023. godine pojavila se znanstvena monografija atraktivna, sveobuhvatna naslova – *Hrvatski film u 21. stoljeću* – prva koja teži sintetskom pregledu čitava razdoblja. Podnaslov knjige dr. sc. Zlatka Vidačkovića i dr. sc. Ive Rosande Žigo (objavljene u lijepom tvrdoukoričenom izdanju Umjetničke organizacije Metropolis i HAZU-a) pak nešto preciznije označava tematiku – *Dugometražna igranofilmska produkcija od 2001. do 2022. i dnevna novinska kritika* – ujedno signalizirajući granice autorskih istraživačkih ambicija.

Strukturiravši knjigu u 12 poglavlja (od kojih osam analitičkoga tipa) na 184 stranice velikoga formata (podijeljenih na donekle isprepletene tematsko-problemske raščlambe i opsežnu dijakronijski organiziranu filmografiju), sa sedam tablica i više od 250 slikovnih priloga (uglavnom fotografije filmskih djelatnika, kadrovi iz filmova, reprodukcije plakata), autori nacionalnoj filmografiji pristupaju bez pretenzija na vlastitu prosudbu njezinih estetskih dosega, uglavnom socijalno-historijski (tj. ponajprije kao masovnom mediju današnjice), razvijajući svoju »kvantitativno-kvalitativnu metodu« na uzorku od 190 filmova i 664 filmske kritike objavljene u dnevnome tisku (*Večernji list*, *jutarnji list*, *Slobodna Dalmacija*). Iz toga proizlazi i sljedeći načelni prigovor: premda je posrijedi brojčano respektabilan korpus tekstova (na temelju kojega se razmatrano razdoblje *receptijski* uglavnom može vjerodostojno rekonstruirati), sužavanjem analize isključivo na kritiku iz dnevnoga tiska barem je donekle ograničen i njezin sintetski potencijal, a pritom iznesena eksplikativna tvrdnja da novine »imaju najveću čitanost i utjecaj na oblikovanje javnog mnijenja o hr-

vatskim filmovima« (str. 4) u kontekstu suvremene medijske kulture i nije posebno uvjerljiva – ne u trećem desetljeću XXI. stoljeća.

Nadalje, (elementarno) interdisciplinarna teorijsko-metodološka matrica knjige razrađena u poglavlju »Film kao masovni medij današnjice« (str. 7–15), utemeljena ponajprije na uvidima iz informacijske i komunikacijske znanosti (u manjoj mjeri na filmološkim prilozima), umjesto kao organski dio cjeline, suštinski funkcionira tek kao očekivani »legitimizacijski« element akademski koncipiranog diskursa, te uz skicu geneze (danas uglavnom samorazumljivih) pojmova »masovnih komunikacija« i »masovnih medija« nerijetko »vrvi« pojmovnim »viškovima« te svojevrsnim truizmima, razvidno u primjerice završnoj rečenici poglavlja (»Upravo zahvaljujući svojim komunikacijsko-medijskim osobitostima film posjeduje i sposobnost na te odnose [s društvom i kulturom] utjecati i još važnije, u kontinuitetu reflektirati stanje društva, kulture, politike i ekonomije u međunarodnim i nacionalnim okvirima«).

Solidnije funkcioniraju cjeline »Kontekst promjene kritičke recepcije hrvatskoga filma u 21. stoljeću« (str. 16–24) i »Hrvatska književnost na filmu u 21. stoljeću« (str. 25–41) te u njima valja tražiti ishodište relevantnih aspekata monografije. U prvome tako autori prate razvoj zakonske regulative i institucionalnog ustroja hrvatskoga filma s naglaskom na presudnu ulogu Hrvatskoga audiovizualnog centra od 2008. godine (čime je uvelike rekonfiguriran produkcijski udio HRT-a), istodobno upozoravajući na nerazriješene probleme poput nedostatne financijske podrške filmovima i nepostojanja filmskoga studija kakav je nekoć bio Jadran film. Slijede kraća potpoglavlja o kvalitativnim iskoracima u domaćem nezavisnom filmu i dosadašnjim pregledima stanja hrvatske filmske kritike, a cjelinu okončavaju razmatranjem »recepcijskoga obrata« po pitanju domaćega filma općenito, rano naznačivši tezu da je bolji od filmske proizvodnje iz 1990-ih.

U drugome gore spomenutom poglavlju, nakon osnovnoga historijata ekranizacije djela hrvatskih književnika, autori prelaze na stanje u XXI. stoljeću, ističući da je od 22 dotadašnja pobjednička filma na Pulskome filmskom festivalu polovica realizirana na temelju književnih predložaka (ukupno nastalo 48 filmova po književnim djelima). Kao posebno popularne među filmašima navode tekstove Gorana Tribusona, Josipa Mlakaća, Ante Tomića, Ive Balenovića te napose Mate Matišića (uz njihove temeljne žanrovske, tematske i narativne karakteristike), zaključivši da je potonji s redateljem Vinkom Brešanom ostvario jednu od »najkreativnijih i najpoticajnijih suradnji u hrvatskoj kinematografiji 21. stoljeća«. U žanru filmova za djecu i mlade, koji je, sugeriraju autori, nakon popularna *Duha u močvari* (2006) Branka Ištvančića uvelike revitaliziran, posebno su mjesto dobile ekranizacije djela Ivana Kušana.

U središnjem poglavlju knjige – »Ključni redatelji hrvatskog filma u 21. stoljeću i njihova kritička valorizacija« (str. 42–73) – autori opis te recepciju pojedinačnih opusa kombiniraju s rang-listama najpozitivnije i najnegativnije primljenih filmova.

Pritom Dalibora Matanića (11 filmova) i Branka Schmidta (sedam filmova) izdvajaju kao najproduktivnije (s uglavnom pozitivnom recepcijom), a već spomenutoga Brešana (ujedno i redatelja najgledanijega hrvatskoga filma u XXI. stoljeću, *Svećenikove djece*), uz Zrinka Ogrestu (»intimni kroničar realnoga stanja Hrvatske«), prepoznaju kao redatelja najujednačenija opusa. Afirmativnu ocjenu većinski su dobili i filmovi Ognjena Sviličića, Rajka Grlića, Tomislava Radića (obnovio reputaciju nakon promašenih uradaka iz 1990-ih), Arsena Antona Ostojića (napose »postmodernistički« uradak *Ta divna splitska noć*, 2004), Antonija Nuića (u Puli višestruko nagrađeni debi *Sve džaba*, 2006), Kristijana Milića (s naglaskom na ratne filmove) i Ivana Gorana Viteza (»politički nekorektan, pesimističan, mračan, provokativan i ironičan s pokrićem«), dok je nešto drugačiji kritičarski tretman filmova veterana Antuna Vrdoljaka (»Nijedan redatelj u ovom periodu nije izazvao toliko dijametralno suprotne reakcije kao što je to učinio Antun Vrdoljak i o nijednom se redatelju nije pisalo s toliko strasti i energije, osobito u negativnim kritikama.«).

Valja istaknuti da su opusi redateljica neadekvatno obrađeni, te im autori – premda uočavaju novu generaciju (nerijetko feministički nastrojenih) filmašica, čija su djela (do 2022. uglavnom po jedan naslov) dobila vrlo dobre i odlične kritike – ne posvećuju ni pune tri stranice teksta. Tako ostvarenja *Ne gledaj mi u pijat* (2016) Hane Jušić (iako ga prepoznaju kao najbolje ocijenjeni hrvatski film u XXI. stoljeću) ili *Ti mene nosiš* (2015) Ivone Juke u ovom dijelu ne dobivaju više od parafraze jedne novinske kritike. Kao uspješna djela, među ostalim, spominju *Dnevnik Diane Budisavljević* (2019) Dane Budisavljević, *Murinu* (2021) Antonete Alamat Kusijanović, *Zbornicu* (2021) Sonje Tarokić, *Mare* (2020) Andree Štake te *Ne dao Bog većeg zla* (2002) i *Sve najbolje* (2016) nešto iskusnije Snježane Tribuson, jedine koja je dotad snimila dva filma u XXI. stoljeću.

Baveći se rangiranjem najbolje ocijenjenih filmova – pri čemu je osim presjeka novinske kritike kao kriterij poslužila kritičarska nagrada *Oktavijan* – nakon dugometražnoga prvijenca Hane Jušić (iza kojega se nešto kasnije u poretku pojavljuju i ostali filmovi poviše spomenutih redateljica mlađe generacije), slijede Matanićev *Zvzdan* (2015), *Obrana i zaštita* (2013) Bobe Jelčića, *Sigurno mjesto* (2022) Juraja Le-rotića i *Plavi cvijet* (2021) Zrinka Ogreste, kojima autori pridodaju i nekoliko zapaženih nastupnih filmova, npr. *Mater* (2020) Jure Pavlovića i *Tereza37* (2020) Danila Šerbedžije. Najslabijima u XXI. stoljeću označene su filmografije Vicka Ruića, Zdravka Mustaća, Filipa Šovagovića, Jakova Sedlara i Silvija Petranovića, kao i noviji naslovi veterana Fadila Hadžića i Krste Papića; recentniji opus Lukasa Nole (»ne-shvaćeni modernist«) razmotren je zasebno, s pomalo nedorečenim ocrtavanjem diskrepancije između (potencijalnih?) umjetničkih dosega njegovih filmova i mahom negativne recepcije. U cjelini nazvanoj »Kritičarski masakri nultih godina« popisani su najlošije ocijenjeni filmovi.

Poglavlje »Kritička recepcija žanrova hrvatskoga filma« (str. 74–81) otpočinje sličnom podjelom na najpozitivnije i najnegativnije primljene žanrove: u slučaju prvih to su ujedno i brojčano najzastupljenije (socijalno-psihološke) drame (oko 60 filmova), a potom nadžanrovski grupirani ratni filmovi, dok su u drugoj skupini izdvojeni film ceste, erotski film (budući da je proizveden samo jedan naslov sasvim nepotrebno) te povijesne drame, s kojima autori nastavljaju konkretnije razmatranje po žanrovima. Tako je *Konjanik* (2003) Branka Ivande istaknut kao jedini u cijelosti uspio povijesni film, a uočeno je i da su filmovi temeljeni na biografskim pričama umjetnika mahom prolazili loše. Baveći se »oživljenim i razgranatim« nadžanrom filma fantastike Vidačković i Rosanda Žigo izdvajaju niz uspješnih ostvarenja s vrhuncem u dva iz 2019. godine (*Posljednji Srbin u Hrvatskoj* Predraga Ličine; *Moj dida je pao s Marsa* Marine Andree Škop), nakon čega se tendencija nije nastavila. U kriminalističkom žanru detektiraju procvat nakon izvrsne recepcije Schmidtovih *Meta-staza* (2009), a zaseban je prostor dobio i žanr komedije, tradicionalno jedan od zastupljenijih, s najhvaljenijim filmovima smještenima u ambijente otoka ili Dalmatinske zagore. Naposljetku zaključuju da su najbolje prolazile komedije mentaliteta, »u kojima se isprepliću ili suprotstavljaju urbani i ruralni te srednjoeuropski i mediteranski način života i razmišljanja« (str. 81).

U poglavlju »Društvene teme i subjekti hrvatskih filmova« (str. 82–92) najprije se razmatra filmografija tematski usmjerena prema djelovanju ekonomskih i političkih elita te koruptivnim sklonostima hrvatskoga društva, iako se, ističu autori, mora primijetiti »izostanak eksplicitne kritičke oštrice, pa djelovanje filma u tom smjeru posjeduje pomalo apstraktan ton« (nitko u igranom filmu nije problematizirao konkretne osobe iz najvišega društveno-političkog ešalona). Izdvojeni su filmovi koji se bave problematikom kršenja ljudskih prava, npr. predrasudama i zločinima iz mržnje, ratnim zločinima ili obiteljskim nasiljem, s Matanićevim *Finim mrtvim djevojkama* (2002) kao egzemplarnim ostvarenjem s početka stoljeća, a razvijajući dalje svoj pregled »pluralizma društvenih tema«, autori grupiraju filmove o siromaštvu i beskućnicima, sportu i navijačima, biografijama slavnih osoba, reality-emisijama i senzacionalizmu te starijim osobama. Iz ove, zamjetno je, pomalo proizvoljne kategorizacije, koju nepotrebno nadopunjuju dvama filmovima o teorijama zavjere i terorizmu, odvajaju temu nacionalnih manjina, primijetivši da su o srpskoj manjini recentno uglavnom snimani »iznimno politički korektni« filmovi. Razmatrajući pak angažiranost opusa V. Brešana (koji otvara »najbolnije teme hrvatskog društva«) i B. Schmidta (naslove nakon »domovinske faze« i razdoblja »benignih romantičnih komedija«), ipak zaključuju da ni jedan od njihovih filmova »nije izazvao neke šire društvene kontroverze«.

Završnim poglavljem analitičkoga dijela knjige – »Hrvatski film u funkciji interpretatora društveno-kulturne zbilje« (str. 93–99) – uglavnom su rekapitulirane

osnovne spoznaje knjige. Polazeći od načelno prihvaćenih filmoloških teza o »većoj stilskoj, tematskoj i žanrovskoj raznolikosti« hrvatskoga filma u XXI. stoljeću (barem u odnosu na prethodno razdoblje), autori se dotiču pitanja publike (usputno i pomalo nedorečeno), ključnih tematsko-autorskih tendencija te naposljetku pojave novih trendova, ponajprije afirmacije istaknutih redateljica mlade generacije. Domaći film kao »interpretator zbilje«, argumentiraju Vidačković i Rosanda Žigo, napose se bavio »detektiranjem društvenih anomalija«, pri čemu je među ostalim došlo do transformacije stavova prema ulozi Katoličke crkve, ideji patriotizma te ostavštini Domovinskoga rata; kao najpotentniji tematski sklop novih hrvatskih filmova označen je umreženi kvartet korupcija-nasilje-zločin-sport.

U priloženoj »Filmografiji« (str. 100–145), izrađenoj na temelju Arhive Pulskega filmskog festivala, navedeni su svi prikazani igrani filmovi od 2001. do 2022. godine (uz širu filmsku postavu, kratak opis radnje i brojne slikovne priloge) te popis nagrađenih u glavnim kategorijama (detaljnije iskazan u nekoliko priloženih tablica), a uvršteno je i praktično »Kazalo filmova« (str. 180–183).

U okvirima izabrana pristupa temeljita i objektivna, jasna izričaja i bez učestalijih stilsko-semantičkih nezgrapnosti, vjerojatno zanimljivija kao promišljeno strukturirana kronika i vizualno atraktivan kulturni proizvod nego kao studija naročitih znanstvenih ambicija i dosega, knjiga Zlatka Vidačkovića i Ive Rosande Žigo, usprkos manama, trebala bi postati nezaobilaznom svakome tko će se u budućnosti zanimati za domaći igrani film i novinsku filmsku kritiku prve četvrtine XXI. stoljeća, od ležernijih čitatelja u potrazi za osnovnim pregledom igranofilmske proizvodnje, pa do budućih istraživača koji će nastaviti i dopuniti ovdje iznesena zapažanja.

DINO STANIČIĆ



Članci su dostupni pod licencijom Creative Commons: Imenovanje 4.0 međunarodna (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Sadržaj se smije umnožavati, distribuirati, priopćavati javnosti, prerađivati i koristiti u bilo koju svrhu, uz obavezno navođenje autorstva i izvora.