

IZAZOVI »AMERIKE« U HRVATSKOM FILMU I PISANJU
O FILMU – ESEJ O POSTUPNOJ REALIZACIJI NASLOVNE
METAFORE

Bruno Kragić

Izazovi Amerike iz naslova metaforički su izazovi poimanja cjelovečernjega igranog filma ponajprije kao produkta popularne kulture, kao konvencionalnoga, strogo žanrovskoga (u uobičajenim kategorijama većine filmske historiografije, publicistike i kritike) i populističkoga, i u komercijalnom i društvenom smislu. Zrcalna je slika tako shvaćenih izazova »Amerike« sve veća šutnja o Europi, ako se i Europa gleda metaforički, kao simbol određene ideje filma koja je u kritičarskome smislu možda ponajviše francuske provenijencije, ideje prevladavanja popularnih korijena filma, ideje koja je u tom smislu pomalo i larpurlartistička, a koja je, paradoksalno, sadržana i u motu amblema najslavnije holivudske kompanije, MGM-a, *Ars gratia artis*, a koja se uvelike može primijeniti i na velikane američkog filma (poput Forda i Hawksa), ako ne u cjelini, ono barem u završetcima njihovih karijera. Stoga dihotomija Amerike i Europe zapravo nije geografska nego ponajprije duhovna.

METAFORIČKA AMERIKA

Ako razmišljamo na taj način, možemo pokušati utvrditi da i razdoblje najvećega (konkretnog, ideološkog) prešućivanja Amerike u hrvatskoj kinematografiji, razdoblje socijalističkog realizma, uvelike dijeli metaforičke naslovne izazove etabliranih stilističkih izbora komercijalnoga fabularnog filma kakvi su i u temelju poetike socijalističkog realizma, čija je razlika u odnosu na Zapad isključivo društvena i ideološka, a ne estetska. Pokleknuo je pred tim izazovima već Vatroslav Mimica, ondašnji najistaknutiji socrealistički filmski ideolog, kritizirajući Wellesova *Građanina Kanea*, ne samo kao idejno i formalno (!) konzervativno djelo¹. Upravo je njegovo negiranje formalne inovativnosti toga filma ogolilo konvencionaliziranost socrealističke estetike nasuprot proklamiranoj retoričkoj progresivnosti, pa i specifično prefiguriralo kasnije sklonosti hrvatskih kritičara konvenciji forme nasuprot angažmanu sadržaja. A upravo je angažman, bilo u društvenom ili psihološkom, bilo u komercijalnom smislu, konačni izazov »Amerike«, izazov gotovo sve hrvatske kritike, od socrealizma do danas.

Pa iako se Branko Belan u tom istom razdoblju znao, jedinstveno, kritički osvrtni na filmove analizirajući formu, ipak je i on platio dug ideološkim potrebama trenutka proglašavajući najznačajnijim ostvarenjima (u prvom slučaju uopće, a u drugom ipak ograničavajući se na redateljev američki period) svojih autora Fordove *Plodove gnjeva* i Renoirova *Južnjaka*, djela koja su formalno među njihovim najkonvencionalnijima, ali idejno su »najnaprednija«². Stoga i ne čudi da je onodobna državna kritika aklamacijama popratila upravo Hanžekovićeve *Bakonju fra Brnu* iz 1951. godine, kao što će desetak godina poslije otprilike jednako pozdraviti Bauerov film *Licem u lice* iz 1963. godine.

Postavku pak o kompatibilnosti socrealizma i klasične naracije³ potvrdio je poslije Nenad Polimac u enciklopedijskom pregledu kinematografije SSSR-a u

¹ Tvrdnjom da taj film »ni s formalne strane ne označava neki napredak u filmskoj umjetnosti«. Citat prema Ivo Škrabalo: *101 godina filma u Hrvatskoj, 1896.–1997*. Zagreb 1998., str. 184.

² Usp. Branko Belan: »Močvara«. *Filmska revija*, 2 (1951.) 1, str. 73–75.

³ Pritom zapravo mislimo na konvencionalnu naraciju smatrajući da se pojam *klasično* u sintagmi klasična naracija rabi pogrešno.

drugom svesku *Filmske enciklopedije*⁴, a implicitno se ta postavka nalazi i u tekstu Nikice Gilića o recepciji Belanova *Koncerta* (1954.), tekstu ponajviše zanimljiva podnaslova, gdje Gilić nekoliko puta spominje da je *Koncert* bio neshvaćen zbog neuklapanja u klasično-fabularne, ali i socrealističke zahtjeve, stavljajući te zahtjeve implicitno u istu ravan⁵. Gilić je to vjerojatno napravio slučajno jer u jednom drugom tekstu⁶ konstatira, osvrćući se na filmove Branka Bauera *Ne okreći se sine* (1956.) i *Samo ljudi* (1957.) da se taj redatelj koristi žanrovskom strukturom i klasičnim fabularnim stilom nesukladno poetici socrealizma, na isti način kako će nesukladan toj poetici biti i »ezoterični formalizam«. Gilić tu pokušava razbiti dihotomiju socrealizma i modernizma uvodeći zreli klasični narativni stil kao zasebnu alternativu, ali njegova argumentacija, budući da ostaje u granicama tematske, ne pokazuje estetske distinkcije socrealizma i takozvanoga klasičnog stila. Maša je Kolanović pak u svojoj nefilmskoj, književnopovijesnoj studiji o romanu *Sinovi slobode* Josipa Barkovića eksplicitno progovorila o populizmu socrealizma, već u naslovu, a potom vrlo detaljno u indikativno imenovanom poglavlju (*Populistički projekt socrealizma*)⁷, a da je socijalistički realizam težio populizmu, potvrđuje izravno i Hrvoje Turković klasificirajući takva djela kao primjere ideološko-prosvjetiteljskog populizma.⁸ Uostalom, i autor dosad najcjelovitije interpretacije hrvatskog filma pedesetih godina 20. stoljeća, Tomislav Šakić, utvrđuje da je socrealistički model sam po sebi bio bitno klasičnonarativni model⁹. Iz toga zaključujemo da Šakićev žanrovski model otklona (od državne

⁴ Nenad Polimac: »Savez Sovjetskih Socijalističkih Republika«. *Filmska enciklopedija*, II (gl. ur. Ante Peterlić), Zagreb 1990., str. 483.

⁵ Nikica Gilić: »Recepcija *Koncerta* Branka Belana – moderna mitologija napretka kao kriterij vrednovanja«. *Komparativna povijest hrvatske književnosti VIII. (Hrvatska književnost prema europskim, emisija i recepcija 1940–1970)*, Split 2006., str. 224–238.

⁶ Nikica Gilić: »Kameni horizonti – model socrealističke prezentacije i hrvatska kultura pedesetih«. *Komparativna povijest hrvatske književnosti V. (Krugovi i hrvatska književnost pedesetih godina prošlog stoljeća)*, Split 2003., str. 159–169.

⁷ Usp. Maša Kolanović: »Populizam socrealizma – Barkovićevo *Sinovi slobode* kao partizanska romansa«, *Komparativna povijest hrvatske književnosti VIII. (Hrvatska književnost prema europskim, emisija i recepcija 1940.–1970.)*, Split 2006., str. 287–303.

⁸ U tekstu »Populistička i elitistička usmjerenja u razvoju jugoslavenskog igranog filma«. Usp. Hrvoje Turković: *Filmska opredjeljenja*, Zagreb 1985., str. 16–19.

⁹ Usp. Tomislav Šakić: »Hrvatski film klasičnog razdoblja: ideologizirani filmski diskurz i modeli otklona«. *Hrvatski filmski ljetopis*, 10 (2004.) 38, str. 6–34.

estetike ideologiziranoga filmskog diskursa) temeljno i nije otklon. Odnosno, da je otklon tek i samo djelomice u tematskome, a ne estetskom smislu. I stoga čak i kada postanemo svjesni nemogućnosti socijalističkoga realizma, svjesni činjenice da se hrvatski film vrlo brzo odmaknuo od najgrubljih zahtjeva te paradigme (kojima će se pojedini filmovi, mahom ratni spektakli, poslije vraćati), postajemo svjesni težnji prema estetici konvencije. U tom se svjetlu može još i bolje razumjeti neprihvatanje *Koncerta*, filma odmaknutoga od ideoloških kanona socijalističkog realizma, ali i estetičkih pravila klasične fabulacije koja natkriljuje i Hollywood i Mosfilm. Čak i obrat u recepciji tog filma do kojeg je došlo od sredine 1970-ih pokazuje da se hrvatska kritika teško može osloboditi standardnih konvencionalnih žanrovskih odrednica, i da je čak i onda kada je revalorizirala to djelo pokušavala u njemu naći vrijednosti u skladu s koncepcijama konvencionalnih shvaćanja teme i psihologije lika.¹⁰

Preferiranje populizma i konvencionalnih formi ostaje tako trajni izazov hrvatske kritike. Stoga, iako je Hrvoje Turković sredinom 1980-ih pisao o diktaturi modernističke ortodoksije i dugom militantnom periodu ortodoksnog modernizma od početka šezdesetih do tada¹¹, činjenica jest da je u tom razdoblju snimljeno dvadesetak modernističkih filmova¹², prema barem triput većem broju modernističkih. Činjenica je i da službena kritika, poput časopisa *Filmska kultura*, nije jednoznačno propagirala »elitistički modernizam« nego isprva ideološko-prosvjetiteljski populizam, pa potom model koji je Turković pomalo oksimoron-

¹⁰ Usp. Hrvoje Turković: »Vrednovateljski obrat: recepcija *Koncerta* nekoć i danas«. *Hrvatski filmski ljetopis*, 1 (1995.) 1–2, str. 74–90.

¹¹ Usp. Hrvoje Turković: »Branko Bauer – karijera na prijelomu stilskih razdoblja«. *Hrvatski filmski ljetopis*, 8 (2002.) 30, str. 8–24.

¹² Osobno bih takvima smatrao *Prometeja s otoka Viševice*, *Ponedjeljak ili utorak*, *Kaja*, *ubit ću te* i *Događaj* Vatroslava Mimice, *Rondo* Zvonimira Berkovića, *Carevo novo ruho*, *Brezu* i *Izgubljeni zavičaj* Ante Babaje, *Slučajni život* Ante Peterlića, *Lisice* Krste Papića, *Gravitaciju* Branka Ivande, *Četvrtog suputnika* Branka Bauera, *Æivu istinu* i *Timona* Tomislava Radića, dijelom i *Pustolova pred vratima* Šime Šimatovića, *Mimičine Posljednji podvig diverzanta Oblaka* pa i *Anno domini 1575.*, *Protest* Fadila Hadžića, *Nedjelju* Lordana Zafranovića, *Bablje ljeto* Nikole Tanhofer, *U gori raste zelen bor* i *Kad čuješ zvona* Antuna Vrdoljaka, *Ritam zločina* Zorana Tadića, tri posljednja kao modernističke ponajprije u smislu inovacija žanra, te *Kuću na pijesku* Ivana Martinca. Naravno, ovaj je izbor strogo provizoran s obzirom na činjenicu da određeni broj filmova iz tog razdoblja nisam gledao.

ski, ali pronicavo nazvao elitističkim populizmom¹³, a koji je upravo suprotan modernizmu¹⁴, napose kada se pogleda film koji je Turković uzeo za paradigmat-ski primjer takva pristupa – Zafranovićeva *Okupacija u 26 slika* (1978.). Iako je Turković filmu zamjerio nesklad između čistoga elitizma i autorskog, elitističkog populizma, tog nesklada, čini nam se, nema, tek teškoća Turkovićeva suočavanja s činjenicom da je Zafranović također napravio film krajnje populističkih težnji (a to je razlog što ga je hvalila onodobna službena kritika), ali europskih uzora. Izazovima još uvijek simboličke i metaforičke Amerike nisu tako odoljeli ni Zafranović svojim ostvarenjem (samo se sada Amerika zvala Europom kasnog Viscontija, Pasolinija, Bertoluccija i Liliane Cavani, svih onih koji su tada pokušali monumentalnim filmovima-plakatima progovoriti o povijesti), ni njegov kritičar Turković. Tako se, pledirajući za to da se populističko opredjeljenje ne ocjenjuje apriorno, podcjenjivački, a da se umjetničko ne doživljava kao vrijednosno reprezentativnije, Turković ipak implicitno opredijelio za ovo prvo.¹⁵

U međuvremenu je redatelj kojeg je Turković tada smatrao potrebnim prevrednovati, Krešo Golik, dospio na prvo mjesto panteona hrvatskih filmskih redatelja, a njegovo se šarmantno djelo *Tko pjeva zlo ne misli* (1970.) našlo u samom vrhu lista najboljih hrvatskih filmova uopće (uz Tadićev *Ritam zločina* iz 1981. godine, vjesnika takozvanog žanrovskog filma 1980-ih, dakle opet djelo koje kritičari mogu lako definirati u svjetlu žanra i populizma). U takvu preslagivanju došlo je od sredine osamdesetih i do revalorizacije Branka Bauera, koji se našao odmah iza Golika u kritičarskom izboru najvećih hrvatskih redatelja svih vremena s kraja devedesetih godina 20. stoljeća. Njegovi filmovi iz pedesetih godina, poput prije spomenutih *Ne okreći se sine* i *Samo ljudi*, uz Golikova su ostvarenja proglašeni ne samo ultimativnim remek-djelima hrvatskog filma nego i modelima koje bi hrvatski film trebao slijediti, dok će nekoliko otvorenih, deklarativnih modernističkih filmova poput Babajine *Breze* iz 1967. godine i Berkovićeva *Ronda*, snimljenog godinu dana prije, zadržati status antologijskih ostvarenja,

¹³ U tekstu »Populistička i elitistička usmjerenja u razvoju jugoslavenskog igranog filma«. Usp. Hrvoje Turković: *Filmska opredjeljenja*, Zagreb 1985., str. 16–19.

¹⁴ Riječ modernizam ovdje rabim kao oznaku za svako djelo koje reinterpreтира svoje umjetničko nasljeđe.

¹⁵ Usp. Hrvoje Turković: »Umjetnost kao žanr«. *Filmska opredjeljenja*, Zagreb 1985., str. 111–126.

ali ne i djela neprestane umjetničke aktualnosti. O prešućivanju nežanrovskoga, nepopulističkog, neangažiranog filma indikativno svjedoči upravo sudbina Ante Babaje. Njegova je *Breza* zadržala antologijski status, ponajviše kao simbolički primjer drukčijih izbora (poput Mimičina filma *Kaja, ubit ću te*, snimljenog iste godine, ili, u manjoj mjeri, *Ronda*), ali kasnija Babajina ostvarenja, *Izgubljeni zavičaj* (1980.) i *Kamenita vrata* (1992.), ni do danas nisu potpuno i cjelovito vrednovana. Prvi se gubio u »lutalaštvima tadašnjih kritika«¹⁶, dok je drugi jednostavno bio prešućen, da bi ga se otkrilo tek sedam godina poslije, prigodom Babajine retrospektive, ali i tada ponajprije deklarativno, a ne i kao primjer mogućih estetskih izbora hrvatskog filma. O Babajinoj autsajderskoj poziciji progovorio je tada i Hrvoje Turković, opisavši redateljevo prešućivanje od dvaju kritičarskih naraštaja očaranih Amerikom (i metaforičkom i zbiljskom), opet unatoč načelnom priznavanju Babaje za jednog od najvećih hrvatskih redatelja.¹⁷ A da su izazovi metaforičke Amerike, a zapravo izazovi zbiljskih konvencija bili prisutni i u kratkotrajnom razdoblju ako ne dominacije, a ono rasplamsaja drukčijeg filma, svjedoči i dugotrajna sudbina Peterličeva filma *Slučajni život* iz 1969. godine, prešućivanog još za premijere, kada se film jednostavno nije mogao složiti niti u jednu konvencionalnu odrednicu, pa tako, zbog svog diskretnijeg modernizma ni u onu takozvanog art-filma (što upravo svjedoči o njegovu trajnom modernitetu), a potom ni unutar kasnijih revalorizacija, na što je upozorio Slaven Zečević u eseju kojim je ovaj film napokon zaslužno prevrednovan.¹⁸

U ovakvom čitanju koje balansira na opasnom, ali tako izazovnom rubu učitavanja, od izazova Amerike nastojat ćemo abolirati tek kritičarsku skupinu koja se javila još početkom šezdesetih godina, iako je ona bila nazvana prema jednom od ikoničkih redatelja Hollywooda, i iako je nastojala etablirati i američki film općenito i sam pojam žanra napose, ili, bolje rečeno, komercijalne američke žanrove, dotada ideološki sumnjive. Da međutim ti kritičari, hičkokovci, za razliku

¹⁶ Ante Peterlić: »Ante Babaja u kontekstu hrvatskog, jugoslavenskog i europskog filma«. *Ante Babaja* (urednici Ante Peterlić i Tomislav Pušek), Zagreb 2002., str. 11–36.

¹⁷ Hrvoje Turković: »Umjetnost kao osobni program«. *Ante Babaja* (urednici Ante Peterlić i Tomislav Pušek), Zagreb 2002., str. 37–56.

¹⁸ Slaven Zečević: »Naplavina (film Slučajni život redatelja Ante Peterlića)«. *3 – 2 – 1, kreni!* (Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića), Zagreb 2006., str. 217–228.

od kasnijih kritičarskih naraštaja, nisu podlegli isključivo izazovima (metaforičke i zbiljske) Amerike utvrdili su već i Hrvoje Turković¹⁹ i Damir Radić²⁰. O tome svjedoči i impozantni popis modernističkih redatelja kojima se bavio najistaknutiji kritičar (i jedini filmolog) skupine, Ante Peterlić, popis što ga je, karakterističnom skrupuloznošću, izradio Gilić.²¹ U tom smislu, hičkokovci su zapravo u hrvatskom kontekstu potpuni pandan kritičarskom naraštaju koji se javio nekoliko godina prije, onom francuskih *cahiersovaca*, možda najutjecajnijih filmskih kritičara uopće, čije je pak revaloriziranje američkoga komercijalnog filma proizlazilo upravo iz postavke o trajnom preispisivanju i reinterpretiranju filmskog nasljeđa (pa tako i filmsko-žanrovskog²²), bez obzira na kulturno, društveno ili ideološki angažirane ili značajne fabule iliti, po Truffautu, sadržaje lagodne odvažnosti. Stoga je u Francuskoj bilo moguće da Truffaut, Godard, Rohmer, Rivette jednako nadahnuto analiziraju i Hawksa i Hitchcocka, i Rossellinija, i Bressona i Ophülsa, a stoga je u Hrvatskoj bilo moguće da slično rade Vuković i, osobito intenzivno, Peterlić. Takvo je međutim nadvladavanje dihotomije među hrvatskim kritičarima ostalo jedinstveno²³.

Ilustrira to i kritički osvrt Damira Radića u kojem autor kritizira populizam hrvatske filmske kritike²⁴, napose naraštaja okupljenog oko časopisa *Kinoteka* potkraj osamdesetih godina 20. stoljeća. Međutim, usprkos naizgled apartnoj poziciji u suvremenoj kritici, gdje je jedan od svega nekoliko kritičara (ujedno i jedini koji objavljuje kontinuirano) koji nije podlegao izazovu populizma, čak se ni Radić, kao pristaša tematske analize (s povlaštenim mjestom koje daje psihološki ili etički ikonoklastičnim sadržajima), temeljno ne razlikuje od ostalih kritičara.

¹⁹ U tekstu »Branko Bauer – karijera na prijelomu stilskih razdoblja«. *Hrvatski filmski ljetopis*, 8 (2002.) 30, str. 23–24.

²⁰ U tekstu »Neke vrijednosne orijentacije u suvremenoj hrvatskoj filmskoj kritici«. *Hrvatski filmski ljetopis*, 4 (1998.) 14, str. 25.

²¹ Usp. Nikica Gilić: »Modernizam i pitanje žanra«. 3 – 2 – 1, *kreni!* (Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića), Zagreb 2006., str. 135–148.

²² Otuda i priznavanje žanra, ali ne i ograničenost njime.

²³ Možemo tek spomenuti krajnje apartnu poziciju Branka Belana, koji je u svojim tekstovima tijekom šezdesetih i sedamdesetih godina kontinuirano zagovarao nepopulistički pristup filmu, ali bez znatnijeg odjeka. Takvo *prešućivanje Belana* obrnuti je pandan izazovu Amerike.

²⁴ »Neke vrijednosne orijentacije u suvremenoj hrvatskoj filmskoj kritici«. *Hrvatski filmski ljetopis*, 4 (1998.) 14, str. 23–31.

Poput njih, ni on ne zna odoljeti izazovima sadržaja kao možda ultimativnom primjeru izazova Amerike²⁵.

REALIZACIJA METAFORE

Društvene su pak promjene nakon 1990. omogućile i konačnu realizaciju naslovne metafore. Amerika više nije samo (ili gotovo isključivo) metafora. Tako su dva najsuptilnija, ako ne i jedina modernistička filma hrvatske kinematografije nakon stjecanja neovisnosti, *Kamenita vrata* i *Sami* (2001.) Lukasa Nole, popraćena ili šutnjom ili negativnim kritikama. U svojoj analizi kritičarskog nerazumijevanja Nolina filma²⁶ Tomislav Brlek citira te kritike, nižući impresivan popis primjera u kojima kritičari u Nolinu filmu vide tek niz lijepih slika kojima nedostaje kontekst. Iz toga se popisa jasno vidi i nerazumijevanje iskazano prema filmskom djelu koje izmiče standardnim žanrovskim odrednicama, nerazumijevanje koje ilustrira i činjenica da je prethodni Nolin film, *Nebo, sateliti*, djelo sličnih aspiracija prema reinterpretaciji nasljeđa i stila, ali daleko razumljivije kroz standardne žanrovske kategorije, bio prihvaćen. Stoga se i opozicija, aktualizirana od kritike sredinom 1990-ih između dominantnoga modela reprezentiranog ideološkim spektaklima i takozvanoga mladog ili novog hrvatskog filma²⁷, razotkriva nepostojećom, svakako ne poetičkom nego ponajprije društvenom i ideološkom. Filmovi i jednih i drugih teže i populizmu i žanru i angažmanu²⁸, izazovima kojima su odoljeli tek Babaja i

²⁵ U tom smislu, ono što hrvatska filmska kritika uvijek prešućuje pokazujući visok stupanj homogenosti, a da toga vjerojatno nije ni svjesna, jest prešućivanje ideje o formi umjetničkog djela kao srži njegova sadržaja.

²⁶ Usp. Tomislav Brlek: »Film, kritika, kontekst: Sami«. *Hrvatski filmski ljetopis*, 7 (2001.) 29, str. 123–129.

²⁷ Jurica Pavičić: »Trendovi hrvatskog filma«. *Hrvatski filmski ljetopis*, 3 (1997.) 11, str. 3–8.

²⁸ To pokazuju filmovi najistaknutijih redatelja *mladog ili novog hrvatskog filma* iz razdoblja kada su oni još uvijek bili u smislu društvene pozicije unutar kinematografije oponenti dominantnom modelu, *Rusko meso* Lukasa Nole i *Puška za uspavlivanje* Hrvoja Hribara, još i više *Fine mrtve djevojke* Dalibora Matanića, te osobito primjeri najpopularnijeg

Nola u spomenutim filmovima, a poklekli su pred njima čak i oni koji su djelovali apartno, Berković *Kontesom Dorom* (1993.), Vicko Ruić *Nausikajom* (1994.) i Dalibor Matanić sa *100 minuta Slave* (2004.). Pružajući na prvi pogled odmak od dominantnog modela, kao i pojavno naizgled drukčiji *Mondo Bobo* Gorana Rušinovića iz 1997. godine i *Ta divna splitska noć* Arsena Ostojića iz 2003. godine, dva djela koja se jasno iščitavaju kao preslike poetike američkog nezavisnog filma²⁹, koji u Hrvatskoj na prijelomu stoljeća predstavlja poželjan uzor (što pokazuju i pohvale kojima su popraćeni, napose Ostojićev), potpunim uklapanjem u obrasce populizma, ali i angažmana, svi mu oni međutim itekako podliježu, bilo da se predstavljaju, poput *Kontese Dore* i *Nausikaje*, kao paradigme problematične kategorije art-filma, dakle svjesno se uklapajući u žanrovske sheme i konvencije, deklarativno nepopulističke, ali suštinski podjednako konvencionalne i stoga ekvivalentne onim populističkima, na način usporediv s onim *Okupacije u 26 slika*, bilo da inzistiraju na efektima atrakcije kao *100 minuta Slave*, postupcima *par excellence* filma senzacije, dakle opet filma populističkih težnji i izazova. Razlika postaje jasna kad se uoči krajnja diskretnost Babajina posljednjeg cjelovečernjeg djela, ili, neuobičajena, Nolina filma, diskretnost gdje se oponiranje nalazi u formi samoj, a ne u proklamiranoj težnji koja nužno ne mora rezultirati proklamiranim. Otuda suvišnost polemike oko (umjetničkog) smisla filma o Slavi Raškaj između kritičara Pavičića i scenarista Matanićeva filma, Roberta Perišića, inače pripadnika iste naraštajne i poetičke skupine književnih prozaika koja u literarnom smislu hrvatskoj književnosti nije donijela ništa. Nadišavši tek jedan izvedbeni model, uobličeni u raznim varijacijama, izazovi Amerike doživljavaju apoteozu svojih konkretizacija u današnjem hrvatskom filmu. Dokad?

žanra u hrvatskoj kinematografiji, komedije, *Kako je počeo rat na mom otoku* Vinka Brešana i Hribarov *Što je muškarac bez brkova*, pa i najsvježiji kritičarski miljenik, *Sve džaba* Antonija Nuića. Strukturno nijedan od tih filmova nije suprotan *Dugoj mračnoj noći* Antuna Vrdoljaka, filmu što je percipiran kao zaostatak službene kinematografije devedesetih, ili podjednako konvencionalnome *Libertasu* Veljka Bulajića, premda su ta djela popraćena izrazito kritički, opet zbog društvenih a ne estetskih razloga.

²⁹ Koji je *nezavisan* prema Hollywoodu tek na produkcijskoj razini, ali ne i poetički.

THE CHALLENGES OF »AMERICA« IN THE CROATIAN FILM AND
WRITINGS ON FILM – AN ESSAY ON GRADUAL REALISATION OF THE
MAIN METAPHOR

S u m m a r y

The text analyses the permanent tendency of Croatian film criticism towards populist and socially engaged films. Examples of such a tendency are found in different periods, as well as posterior evaluations. Regardless external, social and ideological, differences, a preferred choice of Croatian film critics, and most of the directors, the conventional form remains, which is opposed by a small number of films, beginning with *Koncert* by Branko Belan in 1954, until the last 15 years with a few films such as *Kamenita vrata* by Ante Babaja, and Lukas Nola's *Nebo, sateliti* and *Sami*.