

Krunoslav Lučić

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Tome Matica 12, 10040 Zagreb, Hrvatska

klucic@ffzg.hr

Lik djeteta i maloljetnika u hrvatskom autorskom, žanrovskom i dječjem igranom filmu nakon
Drugog svjetskog rata

Sažetak/Abstract

Rad problematizira tri skupine filmova, a ujedno i tri načina pojavljivanja djeteta i maloljetnika u hrvatskom autorskom, žanrovskom i dječjem igranom filmu u razdoblju nakon Drugog svjetskog rata. Tako dječji filmovi, poput *Vuka samotnjaka* (1972) Obrada Glušćevića ili *Vlaka u snijegu* (1976) Mate Relje, kao glavne aktere filmske priče imaju, naravno, djecu. Međutim, njihova se važnost u strukturi filmske cjeline očituje na nimalo trivijalnoj razini jer su ti filmovi natopljeni socijalističkom i poratnom nacionalnom ideologijom koja je utkana u njihovu priču. Drugi slučaj koji rad problematizira su filmovi gdje dijete ili maloljetnik igra ključnu aktantsku funkciju u filmu, ali nema očitih naznaka prelamanja pripovjedne perspektive iz njihova očišta. Najintrigantniji dio korpusa filmova koji kao temu i pripovjednu instanciju imaju lik djeteta svakako su filmovi Kreše Golika s kraja 1960-ih u kojima je dijete glavni pripovjedač filmske priče, a ujedno i njezino povlašteno fokalizacijsko žarište.

Ključne riječi

autorski film, dječji film, lik djeteta, modernizam u filmu, dječja pripovjedna perspektiva, ideologija u filmu.

Uvod

Nije neobično da djeca i oslikavanje imaginarija dječjeg svijeta igraju značajnu ulogu u kanoniziranoj povijesti razvoja filmske umjetnosti, pa i u pokušajima fundiranja opće teorije filma važne ne samo za povijest teorije filma, već i za suvremeno razumijevanje ontologije filmskog medija i filmskog stila. Dovoljno je prisjetiti se kanoniziranih klasika *Nula iz vladanja* (1933) Jeana Vigoa, de Sicinih *Čistača cipela* (1946) ili novovalovskog Truffautovog filma *400 udaraca* (1959). S druge strane, u pokušaju utemeljivanja realistički orijentirane teorije filma, klasik povijesti filmske teorije, francuski filmski kritičar, esejist i teoretičar filma André Bazin (1967: 74-81; 1978: 345-354), u tekstu „Zabranjena montaža“ (objavljenom u francuskom filmskom časopisu *Cahiers du cinéma* 1950-ih) poslužio se, ni manje ni više, već trima dječjim filmovima: Lamorisseovom *Bijelom grivom* (1953) i *Crvenim balonom* (1956) te *Neobičnom bajkom* (1957) Jeana Touranea.

No, iako u povijesti hrvatske filmske umjetnosti i teorije filma možda nema tako radikalnih primjera kanoniziranja, likovi djece i maloljetnika u znatnoj su mjeri zastupljeni u povijesnom presjeku hrvatskog dugometražnog igranog filma od kraja II. svjetskog rata pa sve do suvremene igranofilmske produkcije. Premda povijesno nejednako i raznoliko distribuirani, filmovi s djecom kao glavnim protagonistima zastupljeni su u različitim žanrovskim, genološkim, subgenološkim i stilskim ostvarenjima hrvatske kinematografije s jednako tako raznolikim ideološkim učincima i zasićenostima ovisnima o povijesnom trenutku u kojemu su nastali i ovisno o poetici autora koji ih je stvarao.

Konfiguracije djetinjstva i dječjeg u hrvatskom dugometražnom igranom filmu mogu se pratiti u dva osnovna metodološka pravca. Jedan takav pravac uključuje klasifikaciju korpusa filmova prema kriterijima stvaranja dječjeg svijeta s dominantno dječjim protagonistima te stvaranja svijeta odraslih u kojem likovi djece i maloljetnika figuriraju kao središta izgradnje identiteta odraslih likova, ali i kao kanalizatori povlaštene pripovjedne perspektive. Ta perspektiva interferira, ili se čak uklapa ili izmješta u opoziciju spram ostalih perspektiva i interesnih žarišta pripovjednog teksta pojedinog filma. Filmovi koji kao dominantne, ali ne i jedine protagoniste imaju dijete ili skupinu djece te prezentiraju dominantno dječji pogled na svijet adresiran dječjim gledateljima su, dakako, *dječji filmovi* ili, kako se još znaju nazivati, *filmovi za djecu*. Produkcija dječjih filmova sličnih tematskih,

stilskih, izlagačkih i ideoloških karakteristika može se u istoj mjeri locirati i na razdoblje uspostavljanja organizirane jugoslavenske i hrvatske kinematografije 1950-ih, ali i u 1970-e.

Filmovi koji nisu namijenjeni djeci, a sadrže djecu i maloljetnike kao ključne, ali ne i povlaštene protagoniste mogu se, nadalje, podijeliti u dvije srodne podskupine. (1) Jednu skupinu čine filmovi koji likove djece koriste kao oslonac za razvijanje imaginarija odraslog svijeta prožetog „ozbiljnim“ (političkim, ekonomskim, povijesnim, ideološkim, ljubavnim i drugim) problemima nedostupnima kognitivnim i emocionalnim sposobnostima djece. Takvi su filmovi, primjerice, *Djevojka i hrast* (1955) Kreše Golika, *Koncert* (1954) Branka Belana, *Ne okreći se sine* (1956) Branka Bauera, *Izgubljeni zavičaj* (1980) Ante Babaje, ili pak suvremeniji *Svaki put kad se rastajemo* (1994) Lukasa Nole, *Priča iz Hrvatske* (1991) Krste Papića te *Armin* (2006) i *Oprosti za kung fu* (2005) Ognjena Sviličića i *U zemlji čudesa* (2009) Dejana Šorka. (2) Drugu skupinu čine filmovi gdje djeca nisu samo žarišta izlagačkog interesa pripovjednog teksta filma, već su ujedno i pripovjedači i fokalizatori priča koje ili sami izlažu ili im je tu izlagačku sposobnost delegirala neka viša instanca pripovjednog teksta koja posjeduje autoritet i kompetencije za taj čin delegiranja. Najzanimljiviji primjeri takvih filmova su, svakako, *Imam 2 mame i 2 tate* (1968) i *Tko pjeva zlo ne misli* (1970) Kreše Golika te *Godišnja doba* (1979) Petra Krelje i pseudodokumentaristički i pseudoautobiografski film *Što je Iva snimila 21.listopada 2003.* (2005) Tomislava Radića.

Drugi metodološki pravac proučavanja tog korpusa filmova tiče se različitih stilskih tendencija koje prate razvoj hrvatskog igranog filma od kraja II. svjetskog rata naovamo te lociranje implicitnih i eksplicitnih ideoloških sustava vjerovanja ugrađenih čak i u, naizgled, najtrivijalnija i ideološki najbenignija ostvarenja dječjeg filma sredine 20.stoljeća. I o tom će pravcu biti govora u ovom radu.

Dječji, žanrovski i autorski film

Dok pojmovi dječjeg, žanrovskog i autorskog filma naznačeni u naslovu rada upućuju na distingviranje korpusa filmova koji sadrže lik djeteta, treba napomenuti da su oni tek djelomice određujući u odnosu na analizirani korpus. Naime, dječji se film jasno može

razumijeti kao zaseban filmski žanr u kojem dolazi do konstituiranja žanru specifičnog izmišljenog svijeta koji je „temeljno obilježen dječjim mentalnim značajkama i intelektualnim dosezima, često s djecom u središtu a odraslima na margini“ i gdje se nudi „pojednostavljena slika društvenih zakona“ (Gilić 2007a: 87; usp. i Težak 1990: 20-23). No, kako ističe Hrvoje Turković (1996: 16-17) odričući dječjem filmu žanrovski kvalifikat, dvije su njegove glavne značajke. S jedne strane, didaktična funkcija filma određena je tipom publike (djecom) kojoj su ti filmovi namijenjeni. S druge strane, unutrašnja konfiguracija filma također je prilagođena djeci i didaktičnoj funkciji koju ti filmovi moraju ispuniti. Fabula u dječjem filmu obvezno je pojednostavljena i dominantna fokusirajući se na djecu kao glavne protagoniste. Razlog tome je što „obrazac ponašanja i *svladanih* vještina jednog djeteta služi drugom djetetu kao demonstracijski uzorak onoga što se uopće može postići u toj dobi i u danim prilikama“ (Turković 1996: 17). Didaktičnost dječjeg filma s izravnim obraćanjem dječjem gledatelju vidljiva je, primjerice, u *Vlaku u snijegu* Mate Relje. U nekoliko navrata glavni junak filma izravno se obraća (dječjem) gledatelju tražeći od njega da komentira i vrednuje situaciju koja je upravo „odigrana“ u filmskom prizoru. Ta apelativna funkcija obraćanja dječjem gledatelju u formi pitanja podrazumijeva da je dječji gledatelj razumio nepoćudnost postupaka protagonista u filmu i da može donijeti odluku o ispravnom djelovanju u danoj situaciji.

Kao što dječji film može biti shvaćen kao zaseban žanr, ali se istovremeno može ostvariti i u nekom drugom igranofilmskom žanru (najčešće u pustolovnom, avanturističnom), tako i ostali filmski žanrovi mogu sadržavati dječje likove u svojem središtu, bilo u cjelini ili u dijelovima. Čest je primjer pojavljivanja djece u žarištu filma u različitim žanrovima (melodrami, mjuziklu, ratnom filmu, itd.) s naglašenim autorskim pečatom. Većina filmova iz druge i treće skupine filmova spomenute u *Uvodu* ovoga rada (djeca kao likovi u filmu i djeca kao pripovjedači i/ili fokalizatori) pripadaju autorskoj poetici hrvatske kinematografije kraja 1950-ih i 1960-ih. Čak se i dječji filmovi Branka Bauera retrogradno tumače kao autorski neovisno o tome što pripadaju ili mogu pripadati pojedinom igranofilmskom žanru. Dakle, treba imati na umu da pojmovi dječjeg, žanrovskog i autorskog filma nisu međusobno isključivi neovisno o tome što naglašena žanrovska normiranost izvedena klasičnim stilom pripovijedanja manje pripada autorskoj kinematografiji modernističke provenijencije. No, naglašavanje kompleksnijih izlagačkih mogućnosti prilikom korištenja dječjih likova/pripovjedača/fokalizatora bit će bitno obilježje modernističnosti pojedinih filmova,

poput *Izgubljenog zavičaja* Ante Babaje ili *Imam dvije mame i dva tate* i *Tko pjeva zlo ne misli* Kreše Golika. Korištenje dječjih figura izvan strogo didaktičnog ključa prisutnog u dječjem filmu uvelike će doprinijeti destrukciji žanrovskih obrazaca klasično-narativnih filmova.

Lik djeteta u dječjem igranom filmu i implicitna ideologija socijalizma

Budući da je filmska djelatnost kao dio kinematografske industrije bila važnim mjestom u razvoju novog, socijalističkog, modernizirajućeg industrijskog društva nakon Drugog svjetskog rata, ne čudi da je film u Jugoslaviji ujedno shvaćen i kao privilegirano sredstvo propagande i prosvjećivanja (usp. Turković i Majcen 2003: 32). U igranom filmu tako su ustoličene specifične *ratne teme* kojima je cilj bio afirmirati povijesnu pobjedu antifašističkih snaga u borbi protiv fašističkog okupatora. Karakterističnu temu antifašističke pobjede pratila je jasna orijentiranost filmskog izlaganja ka jasnom i nedvosmislenom predočavanju događaja kako bi ideološka poruka mogla nesmetano cirkulirati narativnim univerzumom filma. Takva je opredjeljenost ranog igranog filma nakon Drugog svjetskog rata učvrstila socrealističku poetiku koja je svoje ratne teme i (partizansko) žanrovsku orijentaciju zadržala i mnogo dulje (usp. Turković 1985: 17; Turković 2005b: 122-123; Gilić 2011: 97).

Kada je proizvodna, estetska i recepcijska djelatnost u hrvatskoj i jugoslavenskoj kinematografiji već poodmakla usklađujući se s autorsko-modernističkim previranjima svjetske kinematografije 1960-ih, pojedini su žanrovi s dominantno ratnom temom iz Drugog svjetskog rata nanovo aktualizirani. Od ratnih spektakala (velefilmova) koji su otvoreno afirmirali poetičke i tematske silnice kraja 1940-ih i početka 1950-ih, primjerice *Bitka na Neretvi* iz 1969. Veljka Bulajića i *Sutjeska* iz 1973. Stipe Delića (usp. Gilić 2011: 101), pa sve do nešto diskretnijih afirmativno-ideoloških procedura prisutnih u drugim žanrovskim ostvarenjima, poput komedija, melodrama i dječjih filmova. Ti ideološki poželjniji filmovi jednostavnijeg pripovjednog stila i žanrovske normiranosti bili si izravan odgovor na autorsko-modernističke, esteticističke tendencije koje su prevladavale u 1960-im godinama jugoslavenske i hrvatske kinematografije (usp. Turković 1985: 49).

Iako su neki filmski žanrovi, poput partizanskog ratnog filma, otvorenije i retorički snažnije slavili pobjedu nad fašističkom prijetnjom, ideološka se nomenklatura jugoslavenskog socijalizma u različitom stupnju i u različitim oblicima ugnijezdila i u mnogo benignija žanrovska ostvarenja igranog filma.¹ Tog ideološkog infiltriranja tijekom 1950-ih i tijekom 1970-ih nije bio lišen niti žanr dječjeg filma kojemu su se redatelji, poput Branka Bauera, često okretali ili na početku svoje karijere, prilikom ulaska u sustav kinematografske djelatnosti, ili pak po njezinu završetku (usp. Turković 2002: 8-24; Turković 2005a: 255-279). Kako pronicljivo uočava suvremeni hrvatski filmski redatelj Hrvoje Hribar (2002: 5) povodom Bauerove smrti „mladost je uživala povlasticu stanovite eksteritorijalnosti“, „filmovi za djecu i mladež (...) i omladinska kultura bila je područje na koje se dalo uteći od pretjeranog idejnog isljeđivanja“, a „djetinjstvo je u filmu poslužilo kao ulaznica u prostor tabua“.

Opsesivno inzistiranje hrvatske i jugoslavenske kinematografije nakon II. svjetskog rata na ratnoj tematici i socrealističkoj apologetici Narodno oslobodilačke borbe s neizostavnim slavljenjem kolektiva kao subjekta u uspostavi povijesnih promjena, najvidljivije u dvama filmovima iz 1947., *Slavici Vjekoslava Afrića* i *Živjeće ovaj narod* Nikole Popovića (usp. Šakić 2009b: 42-43), postalo je općim mjestom većine filmova do raspada Jugoslavije. Ta je ideološka i tematska platforma vješto našla svoje sigurno utočište i u mnogim dječjim filmovima.

Primjere te ideološko-apologetske instruiranosti možemo naći jednako i u *Sinjem galebu* (1953) Branka Bauera, *Milionima na otoku* (1955) istog redatelja, ali i u filmovima iz 1970-ih: *Družbi Pere Kvržice* (1970) Vladimira Tadeja, *Vuku samotnjaku* (1972) Obrada Gluščevića, *Zimovanju u Jakobsfeldu* (1975) Branka Bauera i *Vlaku u snijegu* (1979) Mate Relje.² Iako se jedino *Zimovanje u Jakobsfeldu*, nastalo kao redukcija televizijske serije u 13

¹ Pojam ideologije u filmu svakako treba shvatiti dovoljno široko kao što to čini, npr. Héctor Rodríguez (2003: 260-281). Ideologija nije tek lažna svijest ili iznošenje neistinitih tvrdnji o svijetu čijom bi se korekcijom došlo do „ispravnog“ stajališta o istinitom stanju stvari, već se ona može razumijeti kao svojevrsna *moralna slika* i *skup vjerovanja* koje određeni film svojim specifičnim strategijama nastoji ili afirmirati i učvrstiti ili opovrgnuti. Prema stajalištu francuskih filmskih kritičara okupljenih oko francuskog filmskog časopisa *Cahiers du cinéma*, Jean-Louis Comolliju i Jeanu Narboniju (1993: 43-52), svaki je film dio ideološkog aparata države (na sjecištu gospodarstva i ekonomije), a različite su strategije kojima pojedini filmovi operiraju ideološkim nomenklaturama i različiti su učinci koje ti filmovi mogu polučiti u odnosu na dominantnu ideologiju kojoj *nužno* pripadaju.

² Komparativna analiza dječjih likova u Lovrakovim romanima i filmskim adaptacijama *Družbe Pere Kvržice* i *Vlaka u snijegu* može se naći u Težak 1990: 46-55.

nastavaka *Salaš u Malom Ritu*, odmiče od karakterističnog kolektivističko-ideološkog načela djelovanja skupine mladih dječaka, čak i taj film zadržava tematiku II. svjetskog rata svojstvenu hrvatskoj kinematografiji.³

Permanentno implementiranje socijalističke ideologije kolektiva, prevrednovanja starih, nadidenih vrijednosti predratnog i ratnog vremena II. svjetskog rata te drugarstva, zadugarstva i napretka kroz zajednički rad, u dječjim je filmovima postiglo svoju punu konkretizaciju (usp. Gilić 2010b: 113-116). I u *Sinjem galebu* i u *Družbi Pere Kvržice* i u *Vlaku u snijegu* djelovanje je omanje skupine dječaka podvrgnuto nužnosti *zajedničkog* djelovanja u kojemu se međusobne razmirice odstranjuju kao prepreke ostvarenju krajnjeg cilja izgradnje zajedničkih, novih vrijednosti. Iako sva tri filma sadržavaju bitnu žanrovsku kvalifikaciju svojstvenu većini dječjih filmova, a to je *pustolovina* u nepoznato i bijeg od svijeta odraslih, njihovih pravila, ograničenja i sankcija kao metafora *odrastanja* (usp. Laffay 1971: 91-93), tu je pustolovina samo krinka za mnogo suptilniju i ideološki zasićeniju paradigmu svijeta filmske priče.

Primjerice, u *Sinjem galebu* glavni se junak Ive u pripovjednoj analepsi prisjeća vlastitog djetinjstva u kojemu je morao iskupiti grijehe svojeg oca koji je neodgovornim ponašanjem „prokockao“ zadružni seoski novac namijenjen kupnji novog ribarskog broda, dakle simbola napretka jednostavne i siromašne seoske zajednice. Izgradnja će novog broda istovremeno predstavljati i polazište za dječju pustolovinu i ostvarenje dubljih prijateljstava, ali i mjesto junakova *iskupljenja* očeva izvornog grijeha suprotstavljanja logici zadružnog kolektiva. Nakon narativnih peripetija skupine dječaka njihovo se „zadugarstvo“ i doslovno i simbolički potvrđuje u formi zadobijanja novog, većeg, nekada gusarskog broda kao mjesta izvlaštenja starih, društveno neprihvatljivih vrijednosti.⁴

Bitno je napomenuti nekoliko momenata pomoću kojih film vješto balansira između čisto dječjeg, pustolovno-avanturističkog filma i filma s ozbiljnom temom natopljenom ideološkim elementima. Za razliku od, primjerice, *Vlaka u snijegu* gdje glavni junak Ljuban također u pripovjednoj analepsi pripovijeda o uzrocima koji su doveli do svađe između njega i drugog dječaka (Pere), pripovjedač *Sinjeg galeba* je odrastao čovjek koji s većim vremenskim odmakom pripovijeda priču o vlastitom djetinjstvu. Lik dječaka Ive tako je dijelom priče

³ *Slavica*, *Zimovanje u Jakobsfeldu* i *Salaš u Malom Ritu* produkcije su tvrtki iz Srbije.

⁴ Slične momente u analizi ovog filma ističu, primjerice i Krelja (1985: 145-152) i Šakić (2009a: 85).

odraslog Ive, čime je i pripovjedna perspektiva filma nužno vezana za tu odraslu perspektivu. To je najvidljivije u prizoru kada se odbjegli Ivin otac vraća u selo iz kojega je otjeran. Prizor je izveden osvjetljenjem u niskom ključu s naglašenim kontrastiranjem crno-bijelih nijansi i igrom svjetla i sjene. Takav prikaz oca, svojstven više kriminalističkom ili filmu strave, jasno pridonosi konstrukciji figure oca kao *prijetnje* Ivinom seoskom habitusu. Tek nakon što, motiviran očevim dolaskom i smrću, Ive odluči iskupiti njegove grijehe obnovom starog broda, film će polako prerastati u dječju pustolovinu lišenu ozbiljnog tereta svijeta odraslih. Sukob dječjeg svijeta kao svijeta kolektiva i zajedništva nasuprot svijetu odraslih kao svijetu sukoba, netrpeljivosti, sebičnosti, opterećenosti prošlošću narativno će se konkretizirati u nekoliko karakterističnih toposa. Obnova broda, isplovljavanje na pučinu u nepoznato, dolazak na izolirani, napušteni otok, dolazak u špilju i otkrivanje zabranjenih supstancija (alkohola, duhana) te zauzimanje gusarskog broda „Meteor“ ističu se kao važni momenti pokušaja dječjeg ulaska u svijet odraslih i bijega od postojećih vrijednosti seoske zajednice zatrovane prošlošću. Trenutak dječjeg preuzimanja gusarskog broda predstavlja pokušaj inverzije dvaju trajno odvojenih svjetova. Međutim, potpuno će se preuzimanje broda dogoditi tek uz pomoć odraslih. Iako je djelovanje skupine dječaka i tipične topose u tom kontekstu moguće tumačiti kao isključivu oznaku žanra dječjeg filma, narativni podtekst filma (djelovanje Ivina oca kao pojedinca koji privatnim interesima ugrožava život zatvorenog, seoskog kolektiva) upućuje na dvostrukost cjelokupne priče. Slična će se paradigma dvostruke priče, one u središtu pripovjednog interesa koja određuje film kao dječji i one na margini pripovjednog interesa koja joj daje ideološki podtekst, ponavljati i u ostalim dječjim filmovima iz 1970-ih.

Slična ideologija kolektiva i zajedničkog rada s ciljem ostvarenja dječje pustolovine prisutna je i u *Vlaku u snijegu* i u *Družbi Pere Kvržice*. Sukob kolektiva i pojedinca, naznačena već i u Golikovom *Plavom 9* (1950), vješto je transponirana na sukob dječjeg svijeta i svijeta odraslih, zajedništva i netrpeljivosti, novih vrijednosti nasuprot starima, napretka nasuprot nazadovanju, neopterećenosti prošlošću nasuprot povijesno-ideološkom zadojenošću. Kada dječji junaci filma *Družba Pere Kvržice* u zadružnoj formi obnavljaju staru, zapuštenu seosku vodenicu kao simbol nesloge zajednice odraslih, njihov je pothvat istovremeno i pustolovne prirode (bijeg od školskih obveza, od pravila svijeta odraslih, itd.), ali i *simboličke* prirode. Dječaci, nakon obnove vodenice i uspostave novog društvenog poretka zajedništva i sloge jasno izražavaju svoju sumnju u održivost takvog utopijskog stanja.

Naime, opterećenost starim sukobima i ideološkim netrpeljivostima odraslih može se dokinuti tek novim zajedničkim djelovanjem nekontaminirane dječje zajednice lišene tog ideološkog utega. I u ovom filmu priča funkcionira na dvije razine. Dok je u središtu pripovjednog interesa filma zajedničko djelovanje skupine dječaka u cilju obnove starog mlina, dakle dječja pustolovina i pokušaj preuzimanja odrasle, samostalne paradigme djelovanja, na rubovima se priče naznačuje kako je uzrok propasti starog mlina i seoskog zajedništva koruptivna djelatnost jednog od članova seoske zajednice i pogodovanje izgradnji parnog mlina kao simbola privatnih, korporativnih interesa koji će modernizacijom nekontaminiranog seoskog života narušiti njegova temeljna načela. Figura „mucave“ vlasti u liku policajca (kojeg tumači Boris Dvornik) jasno ukazuje da se narušeno zajedništvo odraslih ne može korigirati izvanjskim, autoritarnim intervencijama. Korekcija sukoba odraslih izvedena je tek djelovanjem djece koje nije interesno motivirano.

Vlak u snijegu još otvorenije progovara o sukobu pojedinca i zajednice s time da je cjelokupni svijet filmske priče više vezan uz dječje likove i njihove sukobe. Klasična pustolovna tematika dječjeg svijeta filma obilježena je putovanjem vlakom iz ruralne sredine Velikog sela u Zagreb i upadanjem u snježnu mećavu iz koje se moguće izvući tek zajedničkim, složnim djelovanjem lišenim sukoba. Drugo bitno dječje obilježje filma svakako je koraćanje djece kroz seoska polja uz neizostavnu pjesmu kojom se označava idilična, bezbrižna atmosfera njihova razumijevanja svijeta. Također, prikaz dječje igre kao simulacije života i običaja odraslih (biranje mlade i mladoženje) istovremeno apostrofira razdvajanje svijeta odraslih i djece koja u njega tek trebaju kročiti, ali i (pseudo)ljubavni sukob koji će generirati daljnju netrpeljivost između glavnog junaka Ljubana i njegova antipoda Pere. Ideološka potka filma utvrđena je već prije samog početka dječjeg putovanja vlakom u Zagreb. Simulacijom odraslog političkog organiziranja u *zadrugu* gdje je osnovni politički princip djelovanja samoupravljanje i biranje starješine/domaćina koji će izražavati „volju većine“, dječja se zajednica otvoreno ideološki pozicionira potvrđujući princip *kolektiva* kao jedini ispravan princip uspješnog djelovanja. Iako bi se kolektivno djelovanje djece moglo razumijeti i kao neodvojiv sastojak imaginarija dječjeg svijeta, u ovome je filmu „zadružni“ princip organizacije male zajednice kao mikrosocijalističkog sustava otvoren i nedvosmislen.⁵

⁵ Čak se i ime zadruge znakovito obilježava pojmom „Sloge“.

No, sukob glavnog junaka/starješine zadruge Ljubana i pohlepnog, sebičnog individualca Pere nije generiran samo (pseudo)ljubavnim sukobom zbog djevojčice Drage u koju su obojica zaljubljeni, niti Perinim sebičnim, nezadružnim tendencijama i podmetanjima u želji da zauzme mjesto starješine kao mjesto vlasti i moći. Motivacija takvog sukobljenog i temeljno različitog svjetonazorskog koncepta Ljubana i Pere sadržana je, kao i u drugim dječjim filmovima, u podrazumijevanoj priči koja pripada svijetu odraslih. Naime, objašnjenje Perina ponašanja (častohlepnost i sebična želja da se dođe na vlast pod bilo koju cijenu) dano je u njegovoj obiteljskoj genealogiji. Dok je Ljuban seoskog, siromašnog podrijetla i zbog toga pošten, Pero je sin vlastodršca i bogataša, svojevrsnog vlastelina čija se pohlepa i želja za privatnim dobitkom zrcali u njegovu potomku. Tek kada odmetnuti individualac Pero uviđa nepoćudnost vlastitog sebičnog djelovanja imaginarna će se dječja zajednica moći vratiti iz grada u rodno selo. Za razliku od *Sinjeg galeba* i *Družbe Pere Kvržice* gdje se zajedničko djelovanje djece direktno suprotstavlja nemogućnosti zajedničkog djelovanja odraslih koje je generiralo sukob i narušilo principe funkcioniranja te zajednice, *Vlak u snijegu* taj sukob pojednica i kolektiva, principa zajedničkog djelovanja i sloge nasuprot sebičnom djelovanju pojedinca izmješta u čisto dječje samoorganizacijske okvire lišene uplitanja odraslih protagonista.

Iako je osnovna poluga tih triju filmova sukob naivnog, neopterećenog imaginarija „dječjeg“ nasuprot „odraslom“, filmovi vješto izbjegavaju direktno smještanje radnje u ratna vremena i izbjegavaju direktno tumačenje postojećeg stanja kao rezultata ratne prošlosti. No, Gluščevićev *Vuk samotnjak* mnogo direktnije uvodi ratnu tematiku u imaginarij dječjeg svijeta i to u obliku njemačkog vojnog psa obučenog za lov na partizane zaostalog iz II. svjetskog rata (a kojeg dječak Ranko znamenito imenuje Hund). I ovdje je sukob djece i odraslih osnovna niša razgradnje narativnog zapleta, međutim, taj se sukob izmješta i na ideološku razinu. Dok za mještane tog zabačenog krajinskog sela Hund/pas predstavlja realnu, ali i simboličku opasnost prodora ideološkog „viška“ u imaginarij njihova zatvorenog, seoskog svjetonazora, za dječaka je on i „najbolji prijatelj“ i mjesto simboličkog suprotstavljanja starim vrijednostima. Dječak Ranko, naprosto, ne posjeduje ideološku platformu na kojoj bi mogao graditi svoju netrpeljivost prema ostacima prošlosti u kojoj nije sudjelovao.

To nerazumijevanje ideologijom natopljene prošlosti najvidljivije je u spomenutom Rankovu imenovanju psa. Odmah na početku filma skupina dječaka koju predvodi glavni

junak Ranko ponavlja legendu o *mitskom psu* kao opasnosti koja vreba mještane krajinskog, izoliranog zaseoka. U trenutku kada se Ranko suočava s mitskom opasnošću imenovanje psa trenutno odstranjuje koncept opasnosti koji mu se dotada (ne)opravdano pripisivao. Budući da, iz perspektive dječje naivnosti, nevinosti i nerazumijevanja predrasuda ratne prošlosti, ne može njemačkom natpisu na psećoj ogrlici (Militar Hund No. 327) pripisati adekvatno značenje, naime činjenicu da je riječ o njemačkom vojnom psu za kojega se prema legendi vjeruje da je istreniran ubijati protivnike njemačke okupacije, Ranko riječ koja označava vrstu životinje tumači kao vlastito ime. Na taj način, kao i pružanjem povjerenja u dobrohotnost same životinje, Ranko direktno svjedoči o svjetonazorski drukčijem stavu dječjeg razumijevanja svijeta od razumijevanja svijeta kako ga poimaju odrasli protagonisti filma. Za razliku od Gluščevićeva kratkog dokumentarnog filma *Vuk* iz 1962. u kojemu je krvoločna životinja kvalificirana kao čisto *biološka* prijetnja (pametna, podmukla, organizirana, po svojoj prirodi sklona bezrazložnom ubijanju seoskih ovaca), u *Vuku samotnjaku* opasnost u obliku psa poprima čisto *simbolički* karakter. Krvoločnost životinje iz *Vuka* opravdana je njenom nakaznom *prirodom*, dok je mitsko zvjerstvo Hunda/psa determinirano *vjerovanjima* stanovnika krajinskog sela. Tek kada, dotada shvaćen kao prijetnja, Hund/pas uz Rankovu asistenciju spašava stanovnike izolirane seoske zajednice od stvarne biološke opasnosti (vuka), njegova će se ideološka mitomanija od strane odraslih istopiti pod pritiskom Rankova horizonta razumijevanja kao simbola dječjeg, nevinog, iskrenog i nekontaminiranog svjetonazora. Iskupljenje psa kao simbola zvjerske, nepoćudne i neželjene prošlosti II. svjetskog rata omogućeno je posredovanjem figure djeteta između dva suprotstavljena svijeta odraslih: svijeta ostataka ratne prošlosti i svijeta poraćem zahvaćene seoske zajednice usidrene u čvrstu, monolitnu ideološku poziciju osude i netrpeljivosti spram ratnih vremena.

Lik djeteta u igranom filmu za odrasle, ratna tema i procesi pripovjednog uklapanja

Druga skupina filmova koji nemaju „dječji“ predznak sadržavaju dječje junake kao mjesto oslikavanja ili mentaliteta svijeta odraslih ili pokušaj realizacije njihovih afiniteta. Sličnu pripovjednu funkciju imaju likovi djece i u Bauerovom *Ne okreći se sine*, Golikovoj *Djevojci i hrastu*, Belanovom *Koncertu*, Babajinom *Izgubljenom zavičaju*, i u Nolinom *Svaki*

put kad se rastajemo, Papićevoj *Priči iz Hrvatske*, Sviličićevom *Arminu* i *Oprosti za kung fu* i u filmu Dejana Šorka *U zemlji čudesa*. Iako fokus, odnosno interesno žarište pripovjednog teksta filma može biti lik djeteta, kao u Šorakovu filmu gdje je djevojčica Alica čak i pripovjedač, u tim je filmovima središte pripovjedne perspektive ipak rezervirano za odrasle junake.

Dobar je primjer Bauerov film *Ne okreći se sine* koji sadrži lik djeteta (dječaka Zorana starog devet godina) kao drugog glavnog lika u filmu, ali je pripovjedna perspektiva vezana za njegova oca, inženjera Nevena Novaka. Bauerov film uz tu osobitost sadrži i mnogo važniju, a to je smještanje radnje u Zagreb za vrijeme njemačke okupacije tijekom II. svjetskog rata. Osim te kronotopske karakteristike koja daje krila razradi ratne teme natopljene ideološkim sukobima partizana i fašista, film sadrži i gotovo klasičan melodramatski zaplet očeva traganja za izgubljenim sinom.⁶ Dječak Zoran, smješten u ustaško „Poglavnikovo odgajalište“ u kojemu je prihvatio sva načela nacističke ideologije, predstavlja interesno žarište oca partizana s čijom je ideologijom u neizbježnom sukobu. Smještanjem ideološki sporne kvalifikacije u lik djeteta,⁷ Bauer je svrsishodno omogućio njegovo istovremeno iskupljenje. Naime, transformacija iz mladenačke zastranjenosti nije omogućena samo formativnom fazom dječakove ličnosti u kojoj je još uvijek moguća ideološka rehabilitacija, već i prisustvom figure krvnog srodstva – oca, čiji se nalozi, po logici stvari, moraju poštovati. Naslovna sintagma „Ne okreći se sine“ tako jasno upućuje na dvostruko kodiranje tog očeva *naloga*. S jedne strane, otac mu time nalaže fizički bijeg od njemačkih vojnika kako bi spasio vlastiti život (pritom se žrtvujući za njega), ali i simboličko odstranjenje ustaške ideologije koju treba ostaviti za sobom a koja je označena Zoranovim bijegom u slobodu, tj. šumu u kojoj se nalaze partizani zaslužni za njegov „spas“. Partizani kao ideološki ispravna opcija u filmu dio su tzv. podrazumijevane priče, odnosno predstavljaju svojevrsno prisutno odsutstvo cjelokupnog filma koje se narativno i ideološki

⁶ U tom se kontekstu cilj glavnog junaka Novaka grana u dva smjera: bijeg od fizičke opasnosti, tj. ustaša i pronalazak sina te njegovo spašavanje od pogubne ideologije. To dvostruko spašavanje (sebe i sina) ujedno i dvostruko žanrovski određuje film: kao pustolovni triler i kao melodramu (usp. Jurdana 1985: 153-156; Pavičić 2004: 66).

⁷ Jasan kontrast nacističkom ideologijom zadojenom Zoranu predstavlja židovski dječak, sin slikara Lea koji je prisiljen izrađivati portrete ustaškog Poglavnika protivno vlastitim nazorima (usp. Gilić 2010a: 86). Spektar takvih kontrastâ ideoloških pozicija izrazito je širok. Od bivše Novakove žene koja je u ljubavnoj vezi s njemačkim oficirom, spomenutog židovskog slikara Lea, njegova simpatičnog sina koji je suprotstavljen Zoranovoj neuglađenosti i grubosti, pa sve do obitelji Dobrić koja pomaže glavnom junaku u bijegu od ustaša iako im je sin Ivica sluga nove fašističke vlasti (usp. Pavičić 2004: 69-70).

učvršćuje i utopijskim karakterom mjesta Zoranova bijega i raznim likovima koji pomažu njegovu ocu u bijegu od ustaškog režima.⁸

Za razliku od Bauerovog filma, druga dva filma iz 1950-ih koja sadrže lik djeteta na drukčiji način uklapaju dječjeg protagonista u središte svoje pripovjedne organizacije. Riječ je o filmovima *Koncert* (1954) Branka Belana i *Djevojka i hrast* (1955) Kreše Golika koji klasično ispriповijedanu paradigmu Bauerove ratne melodrame zamijenjuju modernistički intoniranim pripovjednim prosedeom. I *Koncert* i *Djevojka i hrast* sadrže lik djeteta u jednom dijelu svoje priče i u jednom dijelu životnog puta odraslog protagonista: Eme u *Koncertu* i Smilje u *Djevojci i hrastu*. U oba filma okvirni je pripovjedač odrasla figura koja je utjelovljena u pripovjednom *glasu* koji s vremenske distance i položaja autoriteta/znanja pripovijeda priču o sudbini glavne junakinje i povijesnom vremenu u kojemu se odvijaju događaji u filmu. Pripovjedač *Koncerta* ne samo da daje prostorno-vremenski okvir četiriju povijesnih perioda (proljeće 1945., 1914., 1922. i 1941. te vraćanje na pripovjedni okvir „suvremene“ 1945.), već u vlastitu priču integrira prisjećanje ostarjele junakinje Eme na događaje koji su odredili njen životni put kada je imala 12 godina.⁹ Iako film uspješno izlaže dvije pripovjedne linije naglašavajući sudbine likova na platformi predratnih, poslijeratnih i ratnih vremena Prvog i Drugog svjetskog rata, cjelokupna je pripovjedna perspektiva filma vezana za odraslu, ostarjelu junakinju gdje epizoda njezina ranog djetinjstva 1914. godine služi ocrtavanju genealogije Emina propadanja.

Sličnu strategiju u korištenju lika djeteta (djevojčice Smilje) koristi i Golik u spomenutom filmu samo što pripovjedač tragične sudbine djevojčice nije depersonalizirana figura utjelovljena samo u pripovjednom *glasu*, već izravni sudionik događaja i stanovnik sela u kojemu je djevojčicu zadesila tragična sudbina gubitka majke, ozljede ruke i silovanja. Slično kao i u *Koncertu*, prikaz je djevojčice uklopljen u okvirnu priču koju izlaže muški, odrasli pripovjedač iako postoji nekoliko momenata u filmskoj priči gdje je pripovjedna perspektiva vezana za djevojčicu kao i u *Koncertu*. No, bitno je napomenuti da je ta vezanost pripovjedne perspektive (dane u subjektivnim kadrovima) za lik djeteta izlagački mjestimična i služi portretiranju stanja svijesti ili životne sudbine junakinjâ kao *odraslih* osoba. Kada

⁸ Ovu stilsku i ideološku paradigmu filma teško je ne uočiti što potvrđuju i interpretacije Turkovića (2005a: 265), Šakića (2009a: 86), Pavičića (2004: 71) i Gilića (2010a: 82, 90).

⁹ Za interpretaciju i recepciju ovog filma i položaj glavne junakinje u kontekstu socijalističkog imaginarija narativnog okvira filma usp. Gilić 2006b: 224-226.

junakinja *Koncerta* zamišlja pokrete ruku na pisaćem stroju kao pokrete ruku na klaviru time je samo označena njezina želja za sviranjem klavira i ljubavi prema glazbi koja se ne razlikuje od perspektive Eme kao odrasle osobe. Da bi pripovjedna perspektiva bila naglašeno dječja potrebna je diskrepancija između njezina kruga razumijevanja i kruga razumijevanja odraslih osoba.

Sličnu strategiju uklapanja i dječjih likova i njihovih perspektiva u pripovjedni okvir odraslog protagonista koristi i Ante Babaja u *Izgubljenom zavičaju* (1980).¹⁰ U posjetu rodnom otoku i očevu grobu glavni protagonist ponire u sjećanje na vlastito djetinjstvo i predratno, gotovo predcivilizacijsko vrijeme rudimentarne otočke, seoske zajednice. Pripovjedna linija filma u svoje žarište stavlja i junakova oca i samog junaka u trenucima njegova predadolescentnog razvoja. Jedina nedvosmislena pripovjedna¹¹ perspektivizacija „kroz oči“ junaka-djeteta dana je u visokopoetiziranoj sekvenci njegova promatranja obnažene djevojke (kontese) na brodskoj palubi usred izoliranosti morskog prostranstva na koje se su oboje otisnuli. No, ta vezanost filmske slike za unutrašnje doživljaje i želje dječaka ipak je dijelom perspektive svijesti glavnog junaka kao odraslog i spolno razvijenog muškarca, a ne predadolescenta u formativnoj fazi razvoja vlastite spolnosti. U tom je kontekstu unutrašnje (dječje) fokaliziranu sekvencu na brodu moguće tumačiti kao prisjećanje odraslog protagonista na način kako je kao dječak doživio susret s polunagim tijelom starije djevojčice. Prikazana želja i fantazma junaka-dječaka jest njegova, ali je dijelom strukture prisjećanja junaka kao odraslog muškarca. Tako da u toj sekvenci imamo podvostručenu unutrašnju perspektivu: jedna je perspektiva dječaka čija se fantazma odnosi na uočavanje spolnih obilježja, a druga je perspektiva odraslog junaka u kojoj dječakova fantazma predstavlja ključan trenutak u razvoju njegove ličnosti i genealogiji njegova odrastanja.

I dok i *Koncert* i *Djevojka i hrast* i *Izgubljeni zavičaj* uklapaju svoje dječje protagoniste ili u priču koju pripovijeda odrasli pripovjedač ili u priču koja je perspektivno vezana za odraslog junaka koji se prisjeća vlastitog djetinjstva, film Lukasa Nole *Svaki put kad se rastajemo* (1944) niti ima odraslog pripovjedača kojega je moguće nedvosmisleno identificirati (u glasu ili drukčije) niti prikaz djevojčice Jagode filtrira kroz unutrašnju perspektivu odraslog protagonista. Interesno žarište filma sudbina je hrvatskog vojnika

¹⁰ Dječjim se protagonistima Babaja poslužio već i u svojem kratkom igranom filmu *Ogledalo* (1955). Usp. Šeput 2010: 64-65.

¹¹ Iscrpnu analizu strukture ovog filma nudi Čegir 2010: 31-35.

Stjepana Šurine i njegove kćerke Jagode za vrijeme Domovinskog rata u Hrvatskoj. Iako se u drugoj polovini filma interes priče usredotočuje na djevojčicu Jagodu i njezinu sudbinu nakon povratka njezina oca na bojište, informacije koje nam nudi filmska slika ni u jednom trenutku nisu filtrirane kroz vidokrug dječjeg razumijevanja svijeta. Film vješto balansira između nepristranog prikazivanja sudbine glavnog, odraslog junaka i njegove kćerke i prikazivanja Stjepanove ratne traume (ubojstva njegove supruge) koja je uzrokom njegova teškog psihičkog stanja, ali i stanja, sada napuštene, djevojčice Jagode. Fokalizacija dijela pripovjednog teksta kroz svijest odraslog junaka jasno je istaknuta u scenama njegovih snova (noćnih mora), dok je jedina sugestija fokalizacije kroz svijest djevojčice naznačena na kraju filma prilikom susreta oca i kćeri kada upadljiva, optimistična glazba iz filma *Čarobnjak iz Oza*, kojega je djevojčica već čeznutljivo gledala na televiziji, označava njezinu želju za očevim povratkom i stabilizacijom njihova životnog prostora.

Usložnjavanje pripovjedne perspektive i dijete kao pripovjedač u filmu

Filmovi Kreše Golika s kraja 1960-ih, vremena kada je već polako jenjavala prevlast modernističke poetike svojstvene tom razdoblju svjetske i hrvatske kinematografije, dobar su primjer korištenja dječjih likova u cilju artikulacije nešto suvremenijih, urbanih, ratom neopterećenih tema i ideološkog nasljeđa.¹² I u *Imam dvije mame i dva tate* iz 1968. i u žanrovski nešto lepršavijoj „ljubavnoj komediji s pjevanjem“ *Tko pjeva zlo ne misli* iz 1970. djeca su glavni protagonisti, pripovjedači i žarišta prelamanja pripovjedne perspektive. U *Imam dvije mame i dva tate* ta žarišta su dječak Đuro i njegov brat Zoran, mladić na vrhuncu adolescentske zrelosti, a u *Tko pjeva zlo ne misli* dječak Perica. Iako oba filma zadržavaju interesno žarište na dječjim likovima to nipošto nisu dječji filmovi budući da prikazani sadržaji nikako nisu primjereni „dječjem oku“, a eksplicitni sadržaji filmova naglašeno su

¹² Golikovo balansiranje između otvorenog populizma, jakog artizma i diskretnog modernizma ističe i Škrabalo (1996: 3-7), ali i sam Golik (usp. Krelja et al. 1996: 8-11); također i Mileta (2009: 107-123) u analizi recepcije filma *Tko pjeva zlo ne misli* u dnevnom i filmskom tisku. Za šireumjetnički kontekst modernističkih tendencija u hrvatskoj kinematografiji 1960-ih te genealogiju modernističkog filma u kojoj važnu ulogu igra i Golik usp. Turković 2009: 92-106.

erotizirani i seksualizirani (npr. prilikom udvaranja g. Fulira gospođi Šafranek u *Tko pjeva zlo ne misli* ili pak prilikom Zoranova promatranja i vrebanja svoje mlade i privlačne pomajke, druge supruge njegova biološkog oca u *Imam dvije mame u dva tate*).

Osim što korištenje dječjih pripovjedača i fokalizatora pridonosi izmještanju Golikovih filmova iz paradigme klasičnog narativnog stila (usp. Sikavica 2004: 144; Peterlić 1997: 169-177; Krelja 1997: 40-53), ono je značajno i zbog markiranja trajne epistemičke nedostupnosti koju dječji pripovjedači pokazuju u odnosu na kompleksan i često nerazumljiv svijet odraslih. Premda je i Đuri i Perici, kao dječjim pripovjedačima, delegirana odgovornost za učinjeni iskaz realiziran vizualizacijom slijeda pokretnih slika, oni se pokazuju nedoraslima tom obvezujućem zadatku. Fokalizacijsko žarište na više je mjesta u oba filma „pobjeglo“ polju dječjeg pripovjedača. To izmicanje perspektive očituje se na nekoliko razina. Kako na jednom mjestu ističe hrvatski filmolog Nikica Gilić (2007b: 69), „u hrvatskom klasiku *Tko pjeva, zlo ne misli* uočljiva su barem dva fokalizacijska žarišta. Prvi je od njih mama, čiji se kičasti ukus odražava u cjelokupnom dizajnu i zvuku filma, a drugi je takav lik mali Perica, čija se dječja jednostavnost odražava u lakonskom i očuđujućem opisu smiješnih postupaka i rituala odraslih likova“. Malog Pericu odrasli neprestano šalju izvan prostora u kojemu bi mogao vidjeti što se zapravo događa i naknadno te događaje, interpretirane iz svoje perspektive, zapisati u svoj dnevnik. Ista se situacija događa i sa Đurom iz filma *Imam dvije mame i dva tate* kojega u nekoliko navrata udaljuju s mjesta događanja, iako ne toliko često kao Pericu. Đuro, međutim, jednom prilikom izravno svjedoči tragičnoj svađi majke (Mije Oremović) i očuha (Fabijana Šovagovića) čime se naglašava značajnost i ozbiljnost te dramske situacije koja pomiče film prema žanru melodrame. Da dječji fokalizator u filmovima nije isključivo mjesto perspektivnosti, ali je ipak njegovo povlašteno mjesto, svjedoči nekoliko situacija u oba filma koje *ublažavaju* ozbiljnu situaciju svijeta odraslih. Funkcija ublažavanja ozbiljnih situacija u filmu *Imam dvije mame i dva tate* postignuta je u najmanje tri navrata.

Prilikom prve svađe Đurine majke i očuha dijegetički, prizorni *zvuk* služi kao demarkator dječje perspektive.¹³ Početno je važnost zvuka uvedena u sceni kada Đuro sluša

¹³ Važno razlikovanje između *subjektivne točke promatranja* (tzv. subjektivnog kadra) koja označava vizualne informacije jednog od likova u filmu zaprimljene osjetom vida, tj. pogledom i *unutrašnje fokalizacije* koja se može realizirati i drugim parametrima filmskog prizora (npr. zvukom) ističe Fecé (2004: 29-33). Dakle, činjenica Đurina promatranja ostalih likova nije dovoljna za postuliranje vezivanja pripovjedne perspektive za tog lika. Da

očuha kako svira flautu i prekriva uši, čime se istodobno stišava i dijegetički zvuk koji čuju i empirijski gledatelji. Ta priprema u korištenju zvuka kao razgraničivača dječakove perspektive potvrđena je prilikom oštre svađe roditelja kada Đuro ponavlja strategiju stišavanja zvuka, ali sada u drukčijem, mnogo ozbiljnijem kontekstu. Nadalje, prilikom scene kada Đuro prati svoju biološku majku i oca, romantična, ekstradijegetička glazba funkcionalno pridonosi naglašavanju perspektivne formulacije Đurine fantazme o mogućoj pomirbi razvedenih roditelja. Ne samo da je sve prožeto subjektivnim kadrovima malog Đure, već je i kontekstualno ozračje toliko natopljeno idiličnošću da postaje stilski prenaplašeno izdvajajući se iz ostatka filmske naracije. Posljednji slučaj odvija se u završnoj sekvenci filma pri činu “razmjene” djece (Zorana i Đure) iz jedne obitelji u drugu. Prilikom vrlo ozbiljne i krajnje nehumane situacije koja je prouzročila svađu među roditeljima, Đuro, istjeran izvan kuće, promatra svađu kroz prozorsko staklo u obliku “nijemog filma”. Jedino što on vidi su gestikulacije i ponašanja roditelja, neovisno o sadržaju njihova razgovora. Taj izrazito stilski naglašen čin sugerira semantičku zasićenost dječakove perspektive u kojoj on ne razumije ozbiljnost i moralnu implikaciju situacije u kojoj se nalazi.¹⁴

Ponešto drukčiji postupak prisutan je pri razlamanju perspektive dječaka Perice u filmu *Tko pjeva zlo ne misli*, iako je funkcija fokalizacije vrlo slična. I tu se postiže ublažavanje ozbiljnih situacija, ali drukčijim postupkom, tj. ubrzanim pokretom svojstvenom *slapstick* komediji kao indikatoru dječjeg kruga razumijevanja. Prilikom dvostuke svađe gospodina Šafraneka i Fulira ozbiljnost situacije vraćena je u komični, dječji element upravo ubrzanim pokretom na mjestima koja odišu ozbiljnim karakterom. Također valja napomenuti da iako je dječak Perica *okvirni* pripovjedač filmske priče, što je potvrđeno i njegovim pripovjednim glasom i fokusiranjem kamere na njegov lik, ali i filmskom *najavom* koja obiluje dječjim crtežima i lakonskom glazbom kao indikatorom tog dječje-pripovjedačkog i fokalizatorskog uokvirivanja, nemogućnost dječakova prodiranja u njemu nerazumljiv svijet odraslih samo potvrđuje da je Peričina dnevnička zabilježba događaja u kojima je sudjelovao i

bi filmski prizor bio filtriran kroz svijest dječjeg junaka potrebni su dodatni parametri koji će naglasiti dječji krug razumijevanja svijeta odraslih.

¹⁴ Slična je situacija naglašena u Đurinu nerazumijevanju riječi *jungfer* (koju je čuo u razgovoru vršnjaka svojeg adolescentskog brata Zorana) koja nije dijelom njegova dječjeg spoznajnog aparata, a za čijim značenjem sa znatiželjom i tajnovitošću traga u *Rječniku stranih riječi*. Slično, dakle, kao što nerazumijevanje riječi *Hund* na ogrlici psa označava dječju naivnost Ranka u *Vuku samotnjaku*.

kojima je neposredno svjedočio *uklopljena*¹⁵ u „nevidljivi“ pripovjedni okvir i perspektivu koja nije nimalo dječjeg karaktera.

Za razliku od *Djevojke i hrasta* ili *Koncerta* u kojima je dječji protagonist i njegova perspektiva uklopljena u pripovjedni i fokalizacijski okvir odraslog protagonista, i *Tko pjeva zlo ne misli* i *Imam dvije mame i dva tate* naizgled čine obrnutu stvar: uklapaju odrasle perspektive (onu Peričine majke u *Tko pjeva zlo ne misli* i Đurina brata Zorana u *Imam dvije mame i dva tate*) u dječji pripovjedni i fokalizacijski okvir. Međutim, s obzirom da se dječji pripovjedači u oba Golikova filma pokazuju *nepouzdanima* (i to po vlastitu priznanju kao što to čini Perica) u iznošenju provjerenih informacija o prikazanim događajima u filmu i da odrasle i adolescentske pripovjedne perspektive konkuriraju dječjima, oba su dječja pripovjedača (i Perica i Đuro) dijelom priče koju iznosi neki neidentificirani (sveznajući) pripovjedač kojemu su dostupna saznanja i dječjih i odraslih likova te njihovi horizonti razumijevanja događaja. Na kraju krajeva, Đuro kao pripovjedač događaja u *Imam dvije mame i dva tate* tek je indiciran *najavom* filma u kojoj prevladavaju dječji crteži i nezgrapno grafički oblikovana slova u imenima glumaca, redatelja, scenarista i drugih participanta u procesu proizvodnje i realizacije filma. Naravno, ta najava kao strategija uvođenja u imaginarni svijet filma i kao strategija postavljanja uvjeta za tumačenje ostatka filma kao *dječje* obojenog samo potvrđuje činjenicu nemogućnosti uklapanja odraslih perspektiva u dječji pripovjedni okvir.

Iz ova dva filmska primjera možemo vidjeti kako kreativno manipuliranje pripovjednim perspektivama pridonosi fundamentalnom razdvajanju razinâ razumijevanja: one dječje i one odrasle. Iako oba filma sadrže povlašteno dječje pripovjedače jasno se pokazuje da se druge, odrasle perspektive nikako ne uspijevaju u njih uklopiti, već ostaju trajnim „stranim tijelom“ njihovih pripovijesti.

S druge strane, film Petra Krelje *Godišnja doba* (1979)¹⁶ u tri odvojene priče o djevojčici Željki, tinejđerki Višnji i upravo odrasloj Branki prikazuje njihove sudbine gotovo nepristrano s jakim dokumentarističkim učinkom, a bez jasno identificiranog pripovjedača.

¹⁵ Pojam *uklapanja* pripovjednih perspektiva, ali i drugih (mogućih) pripovjedača u okvir pripovjedne situacije formulirala je Mieke Bal (1992: 326) ispravljajući nedostatke Genetteovog modela fokalizacije u pripovjednom tekstu.

¹⁶ Za detaljnu analizu ovog Kreljina omnibusa usp. Gilić 2006a: 48-55.

Iako je interesno žarište filmske priče svih triju segmenata tog filma vezano za tri različita lika (predadolescentske, adolescentske i postadolescentske životne dobi) u samom filmskom izlaganju ne postoje istaknutiji indikatori prelamanja pripovjedne perspektive kroz svijest maloljetnih likova. Fokusiranje filmskog izlaganja na sudbinu posvojene djevojčice Željke u prvom segmentu filma naglašeno je stalnim približavanjem točke promatranja/kamere i sužavanjem filmskog plana na njezino lice koje odiše snažnom apatijom i besperspektivnošću u kontekstu raspada nuklearne obitelji koja ju je tek posvojila. Slična se strategija izlaganja ponavlja i u ostalim segmentima balansirajući, dakle, između vezivanja motrišta za pretpostavljena psihološka stanja koja se mogu iščitati s lica triju junakinja i potpune izlagačke, gotovo naturalističke nepristranosti kojom se ocrtavaju njihove tragične sudbine. Međutim, temeljna je tema filma, naznačena već i naslovom kao metaforom *odrastanja*,¹⁷ uokvirena *najavom* i *odjavom* u kojima se nizom stop fotografija djece vrši poveznica između naizgled triju odvojenih sudbina glavnih junakinja. Potvrda tumačenja triju različitih segmenata filma u kojima glume tri različite glumice utjelovljujući tri različita lika u različitim fazama odrastanja dana je u priči o odrasloj Branki. Prisjećajući se vlastitog djetinjstva u razgovoru s poslodavcem koji joj nasilno udvara, lik Branke iznosi informacije koje se u bitnim točkama podudaraju s događajima i sudbinom djevojčice Željke koju smo gledali u prvom segmentu filma. Uz istu glazbenu podlogu i identične krupne planove besperspektivnog, tupog pogleda „u prazno“ kroz sva tri segmenta filma poveznica sudbine triju likova još je snažnija. *Godišnja doba* tako istovremeno pripovijedaju priču o *jednoj* junakinji i njezinoj tragičnoj sudbini, od posvajanja, života u domu za nezbrinutu djecu i pokušaja integriranja u društvo nakon punoljetnosti i izlaska iz doma, te o *tipičnosti* takvih sudbina kroz tri različita lika, odnosno o ponovljivosti životnog puta kojim koračaju gotovo *sva* napuštena i nezbrinuta djeca.

Dok Golikovi filmovi u većoj ili manjoj mjeri delegiraju odgovornost pripovijedanja dječjim figurama vezujući dijelove vlastitog pripovjednog teksta za njihove svjetonazorske mogućnosti, a dok Kreljin film ocrtava put tragičnog odrastanja minimalizirajući intervenciju u pripovjedna očista dječjih junaka, film Tomislava Radića *Što je Iva snimila 21. listopada 2003.* (2005) upravo glavnoj junakinji daje moć nad manipulacijom povlaštenim oruđem za

¹⁷ Kreljin bi se omnibus tako mogao slobodno tumačiti kao poetika adolescencije, i to kao poetika propale, tragične adolescencije. Kako to slikovito ističe Bogdan Malešević (1989: 9), poetika adolescencije je svojevrsna fenomenologija *prijelaza*, tj. „umijeće kormilarenja kroz ambivalenciju psihičkih labirinata“.

prezentaciju filmskih prizora, tj. nad filmskom *kamerom*. Dokumentaristička poetika koja je već jasno naznačena u prvom Radićevu filmu *Živa istina* (1972), u filmu *Što je Iva snimila 21. listopada 2003.* dovedena je do svoje potpune konkretizacije.

Naime, kada za svoj petnaesti rođendan maloljetna djevojka Iva dobija digitalnu videokameru, ostatak će prizora u filmu biti prezentiran gotovo isključivo iz njene perspektive. Ne samo da figura maloljetne Ive zauzima povlašteno mjesto u filmskoj naraciji zbog toga što je većina filmskih prizora prikazana iz njezina motrišta, već je ona i jedini izlagački autoritet unutar filmske dijegeze koji može kontrolirati i birati što će biti sadržajem svakog nadolazećeg filmskog prizora neovisno o tome što joj drugi filmski likovi to pravo neprestano nastoje osporiti kako to čini njezin otac Božo. Dok je Iva izlagački i pokazivački autoritet filmskog izlaganja zato što u rukama fizički drži videokameru, njen otac je simbolički autoritet koji eksplicitnim zahtjevima nastoji kontrolirati Ivin čin snimanja svakodnevnih obiteljskih aktivnosti kao čin specifičnog narativnog djelovanja. Međutim, iako se iz Ivine snimateljske djelatnosti može pogrešno zaključiti kako je ona i apsolutni autoritet prezentacije filmskih prizora i središte interesa filmske priče, stvari su potpuno drukčije. Kao i u drugim spomenutim filmovima s likom djeteta u središtu filmske priče, interesno žarište i pripovjedna perspektiva na više mjesta izmiče autoritetu dječjeg pripovjedača/pokazivača. U nekoliko navrata Iva je prisiljena prepustiti svoje povlašteno oruđe promatranja ocu i ujaku, a posebno je znakovito njezino odlaganje videokamere na naizgled neutralno, statično mjesto nedostupno ijednom od likova u filmu. U tom trenutku statičnih, dugih, mizanscenski vješto komponiranih i kompozicijski uređenih kadrova jasno je vidljivo da je kontrola nad filmskim izlaganjem ipak u rukama odraslog, izvandijegetičkog izrađivača/autora filma *Što je Iva snimila* koji mnogo promišljenije i snimateljski učenije barata organizacijom filmskog materijala.¹⁸ Na razini filmske priče Iva je također u podređenoj poziciji koliko god se to na prvi pogled činilo neobičnim. Iako je zbog povlaštenog subjektivnog motrišta i baratanja videokamerom Iva u prezentacijskom središtu filma, jezgra je priče filma *Što je Iva snimila* organizacija večere za važnog poslovnog partnera, Nijemca Hoffnera, njezina oca Bože. Dakle, ne samo da maloljetnoj pripovjedačici Ivi u dijelovima filmskog izlaganja izmiče autoritet nad prezentacijom prizora, a koji posjeduje implicitni, odrasli autor filma Tomislav Radić, nego ona uopće nije subjektom djelovanja i središtem pripovjednog univerzuma

¹⁸ Za analizu tih strategija uokvirivanja i uklapanja pripovjednih i izlagačkih filmskih razinâ te odnosa različitih instancija pripovijedanja u filmu *Što je Iva snimila 21. listopada 2003.* usp. Lučić 2009: 79-81.

filmske priče koja se gradi *uz pomoć* njezina snimateljskog djelovanja, ali nije rezultatom njene snimateljske intencije (usp. Vojković 2006: 27-28).

Tako da, kao i u spomenutim Golikovim filmovima, opet dolazi do značajnog razdvajanja svijeta odraslih i svijeta djece/maloljetnika. Fokus Ivina *filmskog izlaganja* su nasumični događaji njezine obitelji i isprobavanje rada rođendanskog poklona, dok je fokus *filmske priče* neuspjeli poslovni dogovor njezina oca filtriran, posredstvom izvandijegetičkog autoriteta filmskog autora, kroz figuru maloljetne Ive nedorasle tom zadatku.

Dječji filmovi spomenuti na početku ovoga rada to razdvajanje svjetova ostvaruju na sasvim drugoj razini. Da bi se realizirao svijet dječje mašte i kruga razumijevanja potrebno je promijeniti fizički prostor njihova djelovanja (brod, more, vlak, šuma, stari mlin, špilja, napušteni otok, itd.). Otuda, vjerojatno, i vječna tema *putovanja* u dječjim filmovima. U modernistički intoniranim filmovima, poput Golikovih, dijete je trajno vezano za vlastiti horizont (ne)razumijevanja svijeta odraslih iz kojega se ne mogu otrgnuti.

Bibliografija

Allen, Richard i Smith, Murray (ur.) (2003): Film Theory and Philosophy. Oxford.

Bal, Mieke (1992): Prema kritičkoj naratologiji. In: Suvremena teorija pripovijedanja. Biti (ur.). Zagreb, 313-340.

Bazin, André (1967): Šta je film? I. Ontologija i jezik. Beograd.

Bazin, André (1978): Zabranjena montaža. In: Teorija filma. Stojanović (ur.). Beograd, 345-354.

Biti, Vladimir (ur.) (1992): Suvremena teorija pripovijedanja. Zagreb.

Comolli, Jean-Louis i Narboni, Jean (1993): Cinema/Ideology/Criticism (1). In: Contemporary Film Theory. Easthope (ur.). New York, 43-52.

Čegir, Tomislav (2010): Struktura *Izgubljenog zavičaja*. In: Hrvatski filmski ljetopis (62), 31-35.

Čegir, Tomislav et al. (ur.) (2009): Hrvatski filmski redatelji I. Zagreb.

Easthope, Antony (ur.) (1993): *Contemporary Film Theory*. New York.

Fecé, Josep LLuís (2004): Fokalizacija i točka gledišta u fikcijskom filmu. In: Hrvatski filmski ljetopis (37), 29-33.

Gilić, Nikica (2006a): Iluzija stvarnosti: *Godišnja doba* Petra Krelje kao granični film. In: Hrvatski filmski ljetopis (48), 48-55.

Gilić, Nikica (2006b): Recepcija *Koncerta* Branka Belana. Moderna mitologija napretka kao kriterij vrednovanja. In: Komparativna povijest hrvatske književnosti – Zbornik radova VIII. (Hrvatska književnost prema europskim/emisija i recepcija/1940-1970). Pavlović i Glunčić-Bužančić (ur.). Split, 224-238.

Gilić, Nikica (2007a): *Filmske vrste i rodovi*. Zagreb.

Gilić, Nikica (2007b): *Uvod u teoriju filmske priče*. Zagreb.

Gilić, Nikica (2010a): Ne okreći se sine Branka Bauera: stil i ideologija ratne (partizanske) melodrame. In: KINO! (10), 82-91.

Gilić, Nikica (2010b): *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Zagreb.

Gilić, Nikica (2011): *Filmski medij*. In: *Uvod u medije*. Peruško (ur.). Zagreb, 87-108.

Hribar, Hrvoje (2002): Šest rola, Kraj. Uspomeni Branka Bauera. In: Hrvatski filmski ljetopis (30), 3-7.

Jurdana, Srećko (1985): Ne okreći se sine. In: Branko Bauer. Polimac (ur.). Zagreb, 153-156.

Krelja, Petar (1985): Sinji galeb. In: Branko Bauer. Polimac (ur.). Zagreb, 145-152.

Krelja, Petar (1997): Golikovo stablo. In: Golik. Krelja (ur.). Zagreb, 15-82.

Krelja, Petar (ur.) (1997): *Golik*. Zagreb.

Krelja, Petar et al. (1996): Karizmatična ličnost – razgovor o Kreši Goliku. In: Hrvatski filmski ljetopis (7), 8-11.

Laffay, Albert (1971): Logika filma. Stvaranje i predstava. Beograd.

Lučić, Krunoslav (2009): Metafilmske strukture i oblici (samo)svijesti u hrvatskom i svjetskom filmu. In: Hrvatski filmski ljetopis (57-58), 65-91.

Malešević, Bogdan (1989): Poetika adolescencije. Zagreb.

Mileta, Silvestar (2009): *Tko pjeva zlo ne misli* – kritička recepcija i kvaliteta. In: Hrvatski filmski ljetopis (59), 107-123.

Pajkić, Nebojša (1985): Zimovanje u Jakobsfeldu i Salaš u Malom Ritu. In: Branko Bauer. Polimac (ur.). Zagreb, 200-207.

Pavičić, Jurica (2004): Žanr i ideologija u filmu *Ne okreći se sine*. In: Hrvatski filmski ljetopis (37), 63-72.

Pavlović, Cvijeta i Glunčić-Bužančić, Vinka (ur.) (2006): Komparativna povijest hrvatske književnosti – Zbornik radova VIII. (Hrvatska književnost prema europskim/emisija i recepcija/1940-1970). Split.

Peruško, Zrinjka (ur.) (2011): Uvod u medije. Zagreb.

Peterlić, Ante (1997): Zapažanja o funkciji djece i dramaturgiji četverokuta (*Imam dvije mame i dva tate* i *Tko pjeva zlo ne misli*). In: Golik. Krelja (ur.). Zagreb, 169-177.

Polimac, Nenad (ur.) (1985): Branko Bauer. Zagreb.

Rodríguez, Héctor (2003): Ideology and Film Culture. In: Film Theory and Philosophy. Allen i Smith (ur.). Oxford, 260-281.

Sikavica, Miroslav (2004): U traganju za vlastitim izrazom. Očitovanje hrvatskog igranofilmskog modernizma. In: Hrvatski filmski ljetopis (37), 139-153.

Stojanović, Dušan (ur.) (1978). Teorija filma. Beograd.

Šakić, Tomislav (2009a): Branko Bauer. Autentičnost dječjeg svijeta. In: Hrvatski filmski redatelj I. Čegir et al. (ur.). Zagreb, 83-93.

Šakić, Tomislav (2009b): Počeci poslijeratnog igranog filma. Dva partizanska modela. In: Hrvatski filmski redatelji I. Čegir et al. (ur.). Zagreb, 41-43.

Šeput, Vladimir (2010): Stilizirani filmski svijet: kratki igrani filmovi Ante Babaje. In: Hrvatski filmski ljetopis (63), 64-69.

Škrabalo, Ivo (1996): Filmski autor koji voli svoju publiku. In: Hrvatski filmski ljetopis (7), 3-7.

Težak, Dubravka (1990): Dječji junak u romanu i filmu. Zagreb.

Turković, Hrvoje (1985): Filmska opredjeljenja. Zagreb.

Turković, Hrvoje (1996): Umijeće filma. Esejistički uvod u film i filmologiju. Zagreb.

Turković, Hrvoje (2002): Branko Bauer – karijera na prijelomu stilskih razdoblja. In: Hrvatski filmski ljetopis (30), 8-24.

Turković, Hrvoje (2005a): Film: zabava, žanr, stil. Zagreb.

Turković, Hrvoje (2005b): Filmske pedesete. In: Hrvatski filmski ljetopis (41), 122-131.

Turković, Hrvoje (2009): Filmski modernizam u ideološkom i populističkom okruženju. In: Hrvatski filmski ljetopis (59), 92-106.

Turković, Hrvoje i Majcen, Vjekoslav (2003): Hrvatska kinematografija: povijesne značajke, suvremeno stanje, filmografija (1991-2002). Zagreb.

Vojković, Saša (2006): Subjektivnost u novom hrvatskom filmu: kritičkonaratološki pristup. In: Hrvatski filmski ljetopis (46), 23-31.

Filmografija

Armin. 2006. Ognjen Sviličić (Regie), Ognjen Sviličić (Szenario). Maxima Film, HRT, Hrvatska.

Bitka na Neretvi. 1969. Veljko Bulajić (Regie), Ratko Đurović, Stevan Bulajić, Veljko Bulajić, Ugo Pirro (Szenario). Udruženi jugoslavenski producenti, Igor film (Rim), Eichberg film (München), SFR Jugoslavija, SR Njemačka, Italija.

Djevojka i hrast. 1955. Krešo Golik (Regie), Mirko Božić (Szenario). Jadran film, Hrvatska.

Družba Pere Kvržice. 1970. Vladimir Tadej (Regie), Vladimir Tadej (Szenario). Croatia film, Hrvatska.

Godišnja doba. 1979. Petar Krelja (Regie), Petar Krelja (Szenario). Zagreb film, Hrvatska.

Imam dvije mame i dva tate. 1968. Krešo Golik (Regie), Mirjam Tušek, Krešo Golik (Szenario). Jadran film, Hrvatska.

Izgubljeni zavičaj. 1980. Ante Babaja (Regie), Slobodan Novak, Ante Babaja (Szenario). Jadran film, Hrvatska.

Koncert. 1954. Branko Belan (Regie), Vladan Desnica (Szenario). Jadran film, Hrvatska.

Milioni na otoku. 1955. Branko Bauer (Regie), Arsen Diklić (Szenario). Jadran film, Hrvatska.

Ne okreći se sine. 1956. Branko Bauer (Regie), Branko Bauer, Arsen Diklić (Szenario). Jadran film, Hrvatska.

Ogledalo. 1955. Ante Babaja (Regie), Vjekoslav Kaleb (Szenario). Jadran film, Hrvatska.

Oprosti za kung fu. 2005. Ognjen Sviličić (Regie), Ognjen Sviličić (Szenario). HRT, Hrvatska.

Plavi 9. 1950. Krešo Golik (Regie), Geno Senečić, Hrvoje Macanović, Krešo Golik (Szenario). Jadran film, Hrvatska.

Priča iz Hrvatske. 1991. Krsto Papić (Regie), Mate Matišić, Krsto Papić (Szenario). Uraniafilm, Zagreb/HRT, Hrvatska.

Sinji galeb. 1953. Branko Bauer (Regie), Josip Barković, Branko Bauer (Szenario). Jadran film, Hrvatska.

Slavica. 1947. Vjekoslav Afrić (Regie), Vjekoslav Afrić (Szenario). Avala Film, Srbija.

Sutjeska. 1973. Stipe Delić (Regie), Sergei Bondarchuk, Wolf Mankovitsch, Ugo Pirro, Branimir Šćepanović, Miljenko Smoje (Szenario). Bosna film, Filmska radna zajednica, Sutjeska film, SFR Jugoslavija.

Svaki put kad se rastajemo. 1994. Lukas Nola (Regie), Lukas Nola (Szenario). HRT, Hrvatska.

Što je Iva snimila 21. listopada 2003. 2005. Tomislav Radić (Regie), Tomislav Radić, Ognjen Sviličić (Szenario). HRT, Korus, Hrvatska.

Tko pjeva zlo ne misli. 1970. Krešo Golik (Regie), Krešo Golik (Szenario). Croatia film, Hrvatska.

U zemlji čudesa. 2009. Dejan Šorak (Regie), Dejan Šorak (Szenario). Interfilm, Tivoli-filmproductions, HRT, Hrvatska.

Vlak u snijegu. 1976. Mate Relja (Regie), Mate Relja (Szenario). Croatia film, Hrvatska.

Vuk samotnjak. 1972. Obrad Gluščević (Regie), Stjepan Perović, Obrad Gluščević (Szenario). Jadran film, Hrvatska.

Vuk. 1962. Obrad Gluščević (Regie), Obrad Gluščević (Szenario). Zora film, Hrvatska.

Zimovanje u Jakobsfeldu. 1975. Branko Bauer (Regie), Arsen Diklić, Branko Bauer (Szenario). Radiotelevizija Beograd, Neoplanta film, CFS Košutnjak, Avala film, Srbija.

Živa istina. 1972. Tomislav Radić (Regie), Tomislav Radić (Szenario). FAS Filmski autorski studio, Hrvatska.

Živjeće ovaj narod. 1947. Nikola Popović (Regie), Branko Ćopić (Szenario). Jadran film, Hrvatska.