

FILMSKE EKRANIZACIJE LOVRAKOVIH I KUŠANOVIH DJEČJIH ROMANA

Ines Biškić
Filozofski fakultet
Zagreb

Sažetak: U radu analiziramo i interpretiramo *Vlak u snijegu*, roman Mate Lovraka nastao u tridesetim godinama prošloga stoljeća, a zatim proučavamo sličnosti i razlike u odnosu na filmsku ekranizaciju Mate Relje nastalu u doba socijalizma. Na isti način analiziramo i interpretiramo *Koka i duhove*, roman Ivana Kušana koji je nastao u pedesetim godinama prošloga stoljeća, a onda proučavamo koliko se od njega razlikuje filmska ekranizacija snimljena prije svega nekoliko godina. Analizom tema, motiva i vrijednosti od Lovraka do Kušana i od Relje do danas u navedenim egzemplarnim djelima dolazi se do zaključka da su najveće Lovrakove inovacije postavljajući seoskoga djeteta kao glavnoga lika te slavljenje vrijednosti sloge i rada, a Kušan matricu dječjega romana obogaćuje premještanjem junaka u grad, pri čemu se od njega ne traži da bude savršen. Jednako tako, analizom narativnih promjena do kojih dolazi pri prijenosu iz medija književnosti u medij filma, odnosno promišljanjem ciljeva zbog kojih su provedene, možemo zaključiti da su takve izmjene opravdane i logične zbog različite prirode medija, odnosno različitih legitimnih načina kojima oni raspolažu u oblikovanju priče. Na kraju nudimo primjere pitanja koja mogu pomoći nastavniku za metodičku obradu ovih naslova predviđenih za treći ili četvrti te peti razred osnovne škole.

Cljučne riječi: filmska ekranizacija, dječji roman, Mato Lovrak, Mate Relja, Ivan Kušan, Daniel Kušan, *Vlak u snijegu*, *Koko i duhovi*, film u nastavi medijske kulture.

UVOD

Kada se govori o filmskim ekranizacijama, obično se podrazumijeva da su izvori književni, iako se adaptirati mogu i novinska izvješća, stripovi, videoigrice ili opere. Svoje smo područje interesa u ovome radu namjeravali razraditi tako da prvo donesemo tek nekolicinu primjera zastupnika

mišljenja *et pro et contra* filmskih ekranizacija književnih djela da bismo se zatim posvetili istraživanju problemskoga pitanja je li postupak filmske ekranizacije književnoga predložka stvarno utrka u kojoj nitko ne gubi.¹ Umjesto raznoraznih stupnjevanja adaptacija po vrstama, želja nam je bila iznaći argumente u korist stava da se u svakom od slučajeva radi o legitimnim (re)interpretacijama književnih izvornika, štoviše, o samostalnim kreacijama filmskih redatelja vlastitih umjetničkih aspiracija, a ne kopijama fiksnih književnih svjetova kao jedinih ispravnih ili mogućih.

Glede filmskih ekranizacija hrvatskih dječjih romana, primijetili smo da su po književnim predlošcima Mate Lovraka u sedamdesetim godinama prošloga stoljeća nastala čak dva filmska klasika: *Vlak u snijegu* i *Družba Pere Kvržice*. U hrvatskoj kritičkoj literaturi Lovrak predstavlja model uzoritoga pisanja dječje proze od tridesetih godina – kada nastaju ova kanonska djela – pa sve do sredine pedesetih godina dvadesetoga stoljeća. Od početka toga desetljeća pak u hrvatskoj kinematografiji svjedočimo buđenju interesa za ciklus dječjih romana Ivana Kušana (*Koko i duhovi*, *Zagonetni dječak*).² Zanimljivo je da Dubravka Težak baš njega navodi kao nastavljača, ali i inovatora matrice dječjega romana koju je utvrdio Lovrak. Ponoviti ćemo preglednosti radi: Lovrak svoja antologijska djela stvara u tridesetima, a filmski se ekraniziraju u sedamdesetima; Kušan omiljeni ciklus o dječjem detektivu piše u pedesetima, a suvremeni ekranizatori odlučili su filmsku radnju smjestiti u sedamdesete godine prošloga stoljeća (na nekim se mjestima precizira da se radi o kraju sedamdesetih, početku osamdesetih).³ Ovu križaljku odnosa razriješiti ćemo dijakronijskim uvidom u teme, motive i vrijednosti koje su se nekoć objedinile u svima poznatome Lovrakovu junaku Ljubanu kao predvodniku zadruga da bi fiktivnu štafetu potom nastavio popularni dječji detektiv Ratko Milić zvan Koko.

Krajnji cilj koji smo se nadali postići istraživanjem pozadine filmskih ekranizacija dječjih romana u hrvatskoj književnosti je dokazati važnost filmske pismenosti i ukazati na potrebu njezina provođenja od nižih razreda osnovne škole. Ponudili smo stoga primjer pitanja koja bi nastavnik

¹ Tema može biti još opsežnija: nije neuobičajeno književna djela ekranizirati iz perspektive sporednog ili čak imaginarnoga lika.

² U vrijeme pisanja ovoga rada u kinima se pojavio i treći nastavak Kokovih filmskih pustolovina – *Ljubav ili smrt*. Režiju i scenarij, kao i u slučaju prvoga nastavka serijala, potpisuje Daniel Kušan.

³ Kronološki to ide ovako: Mato Lovrak: *Vlak u snijegu* (1930) i *Družba Pere Kvržice* (1933); Ivan Kušan: *Koko i duhovi* (1958) i *Zagonetni dječak* (1963); Vladimir Tadej: *Družba Pere Kvržice* (1970); Mate Relja: *Vlak u snijegu* (1976); Daniel Kušan: *Koko i duhovi* (2011); Dražen Žarković: *Zagonetni dječak* (2013).

mogao iskoristiti za metodičku obradu *Vlaka u snijegu* budući da se ovo djelo u nastavi obrađuje ranije od svih drugih koja spominjemo, a zatim i za obradu nedavnoga kinohita *Koko i duhovi*. Sve je pak krenulo od pretpostavke da su filmske ekranizacije plodonosne za uvođenje i posebno upoznavanje filmskoga preko književnoga medija.

KNJIŽEVNOST I FILM

Što god tumačili pomodni teoretičari, književnost će uvijek postojati, dokle bude čovječanstva. Čovjeku je potrebna mašta, promišljanja o dobru i zlu, ljepoti i nakaznosti. I tu ulogu književnosti ništa ne može zamijeniti (Krlježa 1970).

Tradicionalno se govori da je film sličan kazalištu i književnosti, ali i plesu i slikarstvu: i filmsko je djelo vizualan, verbalan i auditivan rad koji se glumom predstavlja publici kao i kazališno djelo; narativ obično gradi opisivanjem likova u seriji konflikata kao i književnost (zadržimo se sada samo na ovoj usporedbi); oslanja se na izražajnost pokreta i glazbe kao i ples; dvodimenzionalno je i izgrađuje se na izmjenama svjetlosti i sjene kao i slikarstvo (usp. Bluestone 1961: 7-8). Mi ćemo se u ovome radu zaustaviti na usporedbi filma i samo jedne od nabrojanih tradicionalni(ji)h vrsta umjetnosti – na književnosti – i to s točno određenim korpusom – romanima koji su filmski ekranizirani. Njihovi koncentrični krugovi ostavljaju najviše prostora za sličnosti, ali i za razlike. Priroda tih razlika pak leži u jednostavnoj činjenici: književno je djelo primarno lingvistički, a filmsko primarno vizualni medij (usp. Bluestone 1961: 8-9). Budući da napušta jezik, bar u onoj mjeri koja je neophodna književnosti u pokušaju da dočara živo, u sljedećim ćemo paragrafima vidjeti kako film pronalazi surogatna umjetnička rješenja. U istraživanju ćemo se voditi uvodnim citatom dokazujući i ulogu filma da promišlja *o dobru i zlu, o ljepoti i nakaznosti*. Nadalje, u različitim izvorima, a i inače u stručnoj literaturi primijetili smo da se termini *adaptacija* i *ekranizacija* često sinonimno koriste, a mi ćemo u ovome radu nastojati biti dosljedni: ako kažemo da je *Vlak u snijegu* filmski ekraniziran, objasnili smo i to da je zaživio na ekranu općenito, i to da je ekraniziran u obliku filma, a ne televizijske serije kao npr. *U registraturi* u režiji Joakima Marušića prema istoimenome romanu Ante Kovačića.

TEORIJSKI STATUS FILMSKE EKRAIZACIJE

Osvrnut ćemo se najprije na neke od mnogih reakcija koje film kao medij prate od najranijih dana, pogotovo u slučaju filmskih ekranizacija

književnih klasika. Istupi protiv ekranizacije na velikome ekranu bili su motivirani strahom od gubitka plemenitosti knjige ili pak potrebom čuvanja literarne baštine. Često je tako citirano mišljenje poznate spisateljice Virginie Woolf da je najlakše knjizi ukrasti slavne likove i epizode, kao da se film *baca na plijen s velikom proždrljivošću i do sita hrani tijelom svoje jadne žrtve* (Tinazzi 2010: 78). No i filmski su umjetnici zazirali od književnosti, ne samo zbog optužbi sličnih ovoj već i zato što je i njih nečega bilo strah: filmske ekranizacije prozних djela bile su most s književnošću i bojali su se da joj se na takav način ne podrede, da film bude književnosti inferioran. Dok je belgijski scenarist, redatelj i glumac Jacques Feyder svoje protivnike na izvjestan način opravdavao tvrdnjom da bi se drugačije izjašnjavali da su zaista otvoreno razmislili o beskrajnim ekspresivnim mogućnostima filmskoga jezika, francuski teoretičar, kritičar i producent Jean Mitry na strani je filma, ali ne i na strani ekranizacija: budući da imaju različite znakovne sustave, za njega je htjeti u medij filma prevesti književno djelo kao htjeti *od kvadrata napraviti krug* (Tinazzi 2010: 78-79).

Mišljenja i varijacija na temu sigurno ne manjka.⁴ Mi bismo se ipak opredijelili za sljedeće:

Filmovi koji počivaju na poticajima iz književnih djela nose u sebi dodatni izazov kompariranja s predlošcima. Dakle odnos književnosti i filma nije odnos isključivosti nego odnos uključivosti. Kao što čitanje drame ne isključuje posjet kazalištu radi gledanja predstave, tako i gledanje filmske adaptacije treba potaknuti na dopunjavanje praznih mjesta čitanjem predloška (Uvanović 2008: 59).

Ima teoretičara koji zastupaju mišljenje da filmski umjetnik ekranizira roman tek u širem smislu riječi pa govore o ekranizaciji *parafraze* književnoga djela – književnoga djela kao sirovine. To znači da ne treba gledati u jezik koji je neodvojiv od sadržaja, već da se plodonosni materijal krije u likovima i njihovim međusobnim sukobima koji su se svi uspjeli odvojiti od jezika na sličan način na koji junaci epskih pjesama uživaju svojevrsni mitski status, što nadalje opravdava činjenicu da neki redatelji nisu pročitali knjigu koju ekraniziraju, već da im je poznata i dostatna glavna

⁴ O povijesti odnosa književnost-film piše Alessandro Cinquegrani u *Letteratura e cinema* (Književnost i film), i to iscrpno po desetljećima. Ukratko, kada je krajem dvadesetih godina prošloga stoljeća dobio zvuk, film je napokon priznat kao relevantan oblik umjetnosti, a tek se u šezdesetima odnos snaga bespogovorno izjednačio jer se tada među redatelje prometnula generacija koja je odrasla na filmovima. Danas je pak glavna briga da će suvremeni mediji donijeti kraj kulture pismenosti i često se zanemaruju njihove pozitivne strane.

ideja, da neki pisci nisu zadovoljni ekranizacijama svojih pisanih djela te da kvaliteta knjige ne uvjetuje kvalitetu filma i obratno (usp. Bluestone 1961: 61-64). Sve bi to značilo i da nije najbitnije da ekranizacija bude vjerna, nego da novonastalo djelo budo umjetnički kvalitetno. Poanta bi i trebala biti u tome da film originalnoj priči da novu dimenziju *zato što je živ i zato što redatelj može koristiti mnogobrojne čisto filmske trikove* (*Filmski scenario u teoriji i praksi* 1978: 204).

Prije nego što donesemo pregled takvih *trikova* kao blagodati u kojima može uživati filmska ekranizacija, upozorit ćemo da Bluestone smatra da nisu važni kvantitativni aspekti, već kvalitativne promjene. Drugim riječima, on odlučno tvrdi da se pri vrednovanju filmske ekranizacije ne treba voditi *statističkim* podacima pa kritizira izjave kao što su: *Nevjerojatno je kako su izmasakrirali roman; U filmu nema ključnih dijelova, ali ipak je dobar; Hvala Bogu da su promijenili kraj*. U nazivnik im stavlja nedostatak svijesti o tome da se promjene *moraju* dogoditi pri prijelazu iz jednog medija u drugi – one su naprosto neizbježne kada umjetnik napušta primarno lingvistički da bi se posvetio primarno vizualnom mediju. Konačni produkt književnog i filmskoga stvaralaštva nije identične estetske naravi na jednak način kao što se istim mjerama ne mogu uspoređivati ples i arhitektura:

Film postaje druga stvar, jednako kao što je povijesna slika jedno, a povijesni događaj koji ilustrira drugo. Reći da je filmsko djelo bolje ili lošije od književnoga jednako je beskorisno kako i proglasiti Wrightovo sjedište tvrtke Johnson Wax boljim ili lošijim od Labuđega jezera Čajkovskoga (Bluestone 1961: 5-6).

Spomenimo se na ovome mjestu još da Bluestone u svom stavu nije usamljen: da filmsko i književno djelo ne treba uspoređivati po *infantilnom* kriteriju vjernosti nego prema mjerilu *transfera kreativne energije*, bilježi u *Književnost i film* i Željko Uvanović (Uvanović 2008: 403). On također naglašava da treba uzeti u obzir specifičnosti kulture u kojoj je ponikao književni predložak i specifičnosti kulture koja je obilježila ekranizaciju predloška, kao kada bi se francuska *Gospođa Bovary* ekranizirala u Hollywoodu ili Bollywoodu. Taj nam se zaključak čini važnim još jednom podcrtati: *Ekranizacija književnosti je kulturološki čin, svaku adaptaciju treba stoga shvatiti kao čin sudjelovanja u raspravi o kulturnim i estetskim potrebama i pritiscima jednoga vremena* (Uvanović 2008: 59). Mišljenja smo da tehnike filmske ekranizacije koje ćemo nabrojati samo donekle dotiču kvantitativne promjene naspram kvalitativnih (koje uključuju specifičnosti kultura o kojima smo maloprije pisali) aspekata u korist

kojih govorimo. Smatramo da su ovakvi popisi nužni kao odskočna daska za promišljanje o načelu koje je upravljalo procesom izbora te o smislu provedenih promjena. O tehnikama filmske ekranizacije najpreglednije piše Giorgio Tinazzi (usp. Tinazzi 2010: 93-108):

- **Poigravanje na izgled sporednim motivima:** promjena zanimanja lika, njegova etničkog identiteta...
- **Dodavanje likova i događaja:** npr. lik drugoga strojovođe u filmu *Vlak u snijegu*, za razliku od jednoga u romanu, pridonosi stvaranju komičnoga efekta zahvaljujući pojavnj različitosti dvojca
- **Izbacivanje likova i događaja:**⁵ npr. ono što u romanu saznaje stari drvosječa Isak, u filmu *Koko i duhovi* dječaci brže ispituju sami (u posljednje dvije točke radi se o tome da će redatelj neke likove ispustiti ako bi zahtijevali razradu dodatnih epizoda, neke će svesti na sporedne, a one koji ostanu u prvome planu može psihološki još više produbiti)
- **Drugačiji raspored scena:** primjer su za to i *Koko i duhovi* i *Vlak u snijegu* o čemu ćemo više u pripadajućim poglavljima
- **Različito doziranje informacija:** dobar je primjer kulturna *Vrtoglavica* Alberta Hitchcocka u kojoj gledatelj već na sredini filma zaključuje da su dva ženska lika jedna te ista osoba dok se to u književnom izvorniku otkriva tek na kraju
- **Promjena početka ili kraja:** čest je slučaj patetičan kraj koji se obično spočitava holivudskim ekranizacijama
- **Promjena povijesnoga konteksta:** npr. radnja romana *Koko i duhovi* iz pedesetih godina prošloga stoljeća premještena je u filmskoj ekranizaciji u sedamdesete
- **Naglašavanje ideološke poruke:** film *Vlak u snijegu* možda je za to najbolji primjer
- **Miješanje tekstova jednog te istog autora:** npr. *Breza* Slavka Kolara za filmsku ekranizaciju u režiji Ante Babaje nadograđena je likom Jože Svetoga iz *Ženidbe Imbre Futača*
- **Izmjene u fokalizaciji:** npr. u filmu *Koko i duhovi* kamera dosljedno obnaša svoju funkciju pripovjedača, dok se u književnom originalu perspektiva više puta mijenja: Koko, sestra Marica, prijatelj Miki itd.

⁵ Uvanović napominje da osim likova i događaja mnoge adaptacije eliminiraju specifične vrste materijala, npr. književnokritičke komentare u *Don Quijoteu*.

- **Jezične promjene:** poznat je slučaj uvođenja specifičnoga sicilijskoga dijalekta u *Zemlja drhti* Luchina Viscontija, kamen temeljac talijanskoga neorealizma
- **Ublažavanje ili naglašavanje tema i motiva:** kada bi se, primjerice, radila nova filmska ekranizacija *Vlaka u snijegu*, suvremeni bi redatelj možda pojačao neke druge motive.

FILMSKE EKRANIZACIJE DJEČJIH ROMANA

Iako vrlo vjerojatno nije kraj čovjekovih ambicija, *milijuni gledatelja koji i danas nalaze svakodnevno zadovoljstvo u filmu dokazuju da je stvoreno nešto što nekada nije poznavala ni najsmionija mašta* (Peterlić 1982: 13). Ono što želimo naglasiti u ovom uvodu u poglavlje o filmskim ekranizacijama dječjih romana je da smatramo da bi trebalo iskoristiti popularnost koju film uživa kod djece i mladih te inzistirati upravo na usporednoj analizi književnih djela i njihovih filmskih ekranizacija. Kao prvo, to bi se pozitivno odrazilo na razvitak analitičkih i raspravljачkih vještina učenika te njihova kritičkoga mišljenja. Gledanje, analiza i interpretacija filmova posljedično se pozitivno odražava i na kreativnost djece i oplemenjivanje njihova duha. Kao paradigmatičke primjere uzeli smo roman i film *Vlak u snijegu* te roman i film *Koko i duhovi*.⁶

Vlak u snijegu

Podsjetimo za početak da se priča vrti oko skupine đaka koja s učiteljem odluči otići na izlet u grad, njihov vlak na povratku u selo iznenadi snježna mećava, no zadruga u koju su se oformili opstaje unatoč i vanjskim i unutarnjim preprekama.

Roman i film. Analiza i interpretacija

Stvorili smo sklad. I život može biti pjesma ako ga složno i skladno uredimo, riječi su učitelja u filmskoj ekranizaciji dječjega romana *Vlak u snijegu*, a ista poruka svojstvena je književnome djelu iz kojega je potekla.

Mato Lovrak napisao je nekoliko desetaka pripovijetki i romana za djecu pri čemu su sredine u koje ih smješta uglavnom selo i priroda, a

⁶ *Vlak u snijegu* lektira je za treći razred osnovne škole, *Družba Pere Kvržice* četvrti, a Kušanovi romani čitaju se u petome razredu. Filmski su ekranizirani i brojni drugi naslovi koji se nalaze u lektirnoj ponudi za osnovnu školu kao npr. *Dnevnik maloga Perice* po kojemu je nastao jedan od najvećih hrvatskih filmskih klasika *Tko pjeva, zlo ne misli*, ali i turobniji naslovi za osme razrede kao što su *Breza* (izvršni istoimeni film Ante Babaje) ili, na planu svjetske književnosti, *Romeo i Julija* čijih filmskih ekranizacija sigurno ne nedostaje.

glavni junak ujedno je vođa skupine prijatelja ili, kako ih često naziva, zadrugara. Lovrak zapravo prvi u hrvatskoj dječjoj književnosti uvodi seosku djecu kao protagoniste pri čemu dječja skupina nije bezlična, svaki je lik individualiziran i pisac ne nastoji stvoriti idealizirani motiv bezbrižnoga djeteta, već dati realnu sliku djeteta svoga doba (*Mato Lovrak u: Hrvatska enciklopedija*). On tako nastupa kao pristalica *realistične* dječje književnosti za razliku od onih koji su branili *fantastičnu* struju kada se tridesetih godina dvadesetoga stoljeća na hrvatskoj književnoj sceni razmahao spor između dviju sukobljenih strana. Lovrak žestoko govori protiv bajki i ovako opravdava vlastiti tematski izbor:

Načinite pokus i ispričajte djeci kakvu priču o zmaju i ispričajte im istinit i živ događaj, što ste čitali u novinama kao otprilike ovaj: kočijaš pred gimnazijom na cesti udarao je nemilosrdno konje bičem, jer ne mogoše velik teret povući. Najednom dotrči stara neka žena, istrgnu mu bič iz ruke i udri po kočijašu! Da vidite tmurno raspoloženje kod prve i kliktaj i zanos kod druge! (Lovrak 1934: 97)

U svome članku *Literatura za djecu i suvremena pedagogija* Lovrak od dječjih pisaca traži da pišu o zanimljivim događajima iz stvarnoga života koji će zaposliti i oplemeniti dječju maštu i srce, a *moralna tendencija neka se nenametljivo podaje*. Kontradiktorno ovoj sugestiji, njega je književna kritika najviše optuživala za pre naglašenu pedagošku tendenciju te za katkada pretjerano pojednostavljivanje i idealiziranje u službi jasnoće i pravednosti cilja (usp. Crnković i Težak: 366-367). Osim *Vlaka u snijegu* (1930) važnost pravde, čestitosti, sklada i zajedničkoga rada slavi i dječji roman *Družba Pere Kvržice* (1933) u kojemu istoimeni protagonist s prijateljima odluči obnoviti napušteni mlin.⁷ Stjepan Hranjec najvažnijim u Lovraka smatra to što, na podlozi realističkih tendencija koje su vladale jugoslavenskom književnom scenom u tridesetima, osim kolektivismu pisac glasno afirmira rad kroz igru. Mišljenja je pak da bi današnjim generacijama takva tema bila nezanimljiva jer *tko je vidio raditi i uz to da je rad igra* (Hranjec 2004: 11).

Vlak u snijegu jednostavno je dakle ispričovijedan roman podijeljen na devet kratkih poglavlja: *Najveća kuća, Troje malih sa Jabukovca, Zadruga Ljubanovac, Dogovor, Izlet u grad, Vlak u snijegu, Dječje ruke, Ljuban i Pero, Ponoć*. Prvo poglavlje zatvara se najavom sukoba između tri glavna junaka koji će se retrospektivno objasniti u drugome poglavlju, dok se u

⁷ Osvrnimo se još jednom na faktografiju. Od objavljivanja do ekranizacije u oba slučaja prošlo je tridesetak godina: *Družbu Pere Kvržice* ekranizirao je 1970. Vladimir Tadej, a *Vlak u snijegu* 1976. Mate Relja iako je snimanje najavljivano još od 1973. Lovrak je umro 1974.

trećemu nastavlja kronološko iznošenje fabule: *Draga je uvrijeđena i ne oprašta Ljubanu jednu uvredu. Do groba mu neće oprostiti... Ako vas baš zanima, ispričat ću vam zašto.* I film će na samome početku iskoristiti retrospektivno pripovijedanje, samo što će biti drugačije motivirano.

Pripovjedač je pristran, na dječjoj strani: *I tako trči onamo, pomози ovdje, a djeca bi se htjela igrati. Osim toga, treba učiti za školu – i na kraju, još se često čuje: Lijena djeca! Samo da im je dobro jesti i spavati!*

Nerijetko im se izravno obraća: *Stanuju pod krovom. Pod krovom? pitat će te. To su onda neki krilati đaćići.* Izmjenama kratkih rečenica izjavne i upitne intonacije stvara napetost i upozorava ih na što trebaju obratiti pažnju: *Htjedoše đaci popucati od bijesa. Kako da se osvete vrapcima? Više ih neće hraniti. Pa što se dogodilo?* – ili im postavlja jednostavne zadatke: *kada su zajedno imali osamnaest godina.*

Često je kritičan prema svijetu odraslih koje predstavlja kao licemjerne i iskvarene: *Klupe su tvrde i stare. Ta tko će đacima za školu kupovati kožne naslonjače ili baršunaste divane! U takvim naslonjačima sjede samo generali direktori i bogati industrijalci.*

Osjetljiv je na socijalne razlike između djece: *Idu, tako, tri djeteta s Jabukovca... Ali ide svaki posebno. Možda su im roditelji posvađani? Možda su Peri rekli: Ne idi s tim Ljubanom, njegovi su siromašniji od nas!* Ova je početna slika bitna za pojašnjavanje odnosa glavnih likova u romanu i zato je bilo važno da bude uspješno prenesena na ekran, gdje je svako od dječjih lica popraćeno krupnim planom uz uvijek različite varijacije glazbene pratnje. Osobitost krupnoga plana je to što je ljudsko lice toliko uvećano da se raspoznaju i najsitniji detalji na njemu. U ovome su slučaju to osjećaji ljutnje koje sugeriraju i mimika na licima glumaca i uopće čitav sintagmatski niz kojega su krupni planovi samo dio: kamera iz donjega rakursa promatra kako djeca iz triju različitih puteljaka skreću u jedan, a onda nastavljaju frontalno marširati prema publici, svaki u svoje vrijeme, u obliku kakva ratobornoga ljudskoga trokuta. Poletna glazbena pratnja daje ipak naslutiti da ljutnja neće biti dugoga vijeka.

Pero je lik koji dječji čitatelji moraju ne voljeti: sebičan, zavidan, tužiba-ba, kukavica. Nije slučajno ni to da je glavni nositelj negativnih osobina, a Perini su najbogatiji u selu.⁸ Ljuban kao njegov antipod prototip je vođe, junak koji nikada ne iznevjerava zadane ciljeve i očekivanja i ništa mu

⁸ Poznato je da pisci znaju imenom okarakterizirati lik i možda nije bez razloga to ime, koje je jednom bilo sinonim za pokvarenost i bezobrazluk, Lovrak ponovno iskoristio za glavnoga junaka u romanu *Družba Pere Kvržice*, ali Pero je ovaj put plemenit, inteligentan i sposoban. Ljuban pak dolazi od *ljubiti* u značenju poštovati, slijediti, voljeti, a Draga od pridjeva u značenju mio, ljubak.

nije teško. Ostaje skroman, iako se često doima intelektualno i moralno superiorniji zadrugarima. Pripovjedač očito favorizira Ljubana, kao što to uostalom u nešto blažoj dozi čine i učitelj i konduker, jasno poručujući da je njegovo ponašanje primjer koji treba slijediti. Jedini nestašluk mu je nasamarivanje svatova u igri, zbog čega se ozbiljno zamjerio Dragi, ali to ovaj dječji junak višestruko otplaćuje: teško bolesnu u naručju je prenosi iz izbjegličkoga vagona u bolnički i brine se za nju.

Osvrnimo se i na lik učitelja. Lovrak se i sam tridesetak godina bavio učiteljskim poslom te je za dosta svojih djela tvrdio da su nastala po istinitim događajima, između ostalog i za ova dva najpoznatija. Učitelj u *Vlaku u snijegu* figurira kao njegov alter ego: on je i blag i strog, ali pravedan, zabavljaju ga sitni đaćki nestašluci, ali ne dopušta podmićivanje. Pedagoški načini rada o kojima piše u znanstvenim člancima odgovaraju opisu razreda u romanu, a identično su preneseni i na ekran:

Škola postaje zračnom i svjetlom radionicom, u kojoj djeca aktivno, što je više moguće, sama rade: ispituju, pronalaze, zaključuju i dolaze do istina, a nastavnik nastoji da bude njegova pomoć minimalna. Kao nužna posljedica novog duha je to, da učitelj nije diktator i tiranin, već prijatelj, vođa i savjetnik svoje razredne zajednice i u saobraćaju s djecom prijateljski blag, iskren i intiman (Lovrak 1934: 93).

Odlike Lovrakova jezika su i vedrina i humor, karakteristični za dječji svijet.

Pitanje je međutim kojim izražajnim sredstvima filmskoga jezika ekranizirati *snijeg koji pod nogama škripi kao da je živ* ili žamor sličan vrenju golemoga kotla u kojemu se kuhaju žganci ili pekmez, a da dojam ostane isti? Za razliku od ovih opisa, jedna vrlo slikovita prozna epizoda u kojoj se dječja lica deformiraju u staklenoj kugli u dvorištu lako se mogla ekranizirati: *U školskom je vrtu jedna osobitost: sjajna staklena kugla nataknuta na bijeli prut... Ako joj se koji đaćić sasvim približi, onda na kugli izgleda ovako: nos ima dug i debeo kao krastavac. Oči izbuljene kao u krokodila. Lubanja se raširila, a uši su se rasteгле kao krila aviona. Bradica se opet usitnila, vratić je tanji od pilećeg vrata, i cijelo je tijelo dolje kratko i zbijeno, a nožice se jedva vide!* Osim staklene kugle u romanu ima i drugih primjera retardacija kao što su epizoda s lastavicama i vrapcima koje su đaci hranili. Ni jedna ni druga nije dobila svoje mjesto u filmskoj ekranizaciji. No to i nisu najznačajnije izmjene.

Valja znati u kojemu je kontekstu djelovao redatelj: dok su tendencije u hrvatskoj kinematografiji šezdesetih bile šarolike, a u sedamdesetima većina hrvatskih redatelja propituje kritična mjesta ratne i poratne proš-

losti, najveći dio opusa Mate Relje zauzimaju dokumentarni filmovi i velik broj takozvanih element-filmova, obrazovnih uradaka Filmoteke 16.⁹ I Reljin igrani prvijenac žanra je umnogome različita od dječjega filma kojime je postigao najveću slavu – bila je to *Kota 905* (1960), poratni akcijski triler čiju su režijsku izvedbu kritičari mahom hvalili za razliku od scenarija Milutina Jankovića kojemu su spočitavali tanku iako žanrovski zadovoljavajuću psihološku razradu (*Mate Relja u: Baza HR kinematografije – igrani film*). Još veći uspjeh Relja je postigao *Opasnim putem* (1936), ovjenčanim Zlatnim lavom za dječji film na festivalu u Veneciji. Scenarij je djelo slovenskoga književnika Antona Ingoliča prema vlastitoj romanu, a jedini slučaj u igranome filmu kada Relja sam potpisuje i režiju i scenarij je *Vlak u snijegu* (1976).¹⁰

U čemu se sastoje najveće promjene filmske ekranizacije? Istaknimo prvo da je u globalu redateljska interpretacija romana ostala vjerna duhu predložka (ovdje smatramo bitnim istaknuti da ne smatramo da je to pravilo, već da je i ovakav redateljski izbor legitiman, a mogao je biti i drugačiji), s jednom značajnom inovacijom na planu kompozicije. Dok roman počinje slikovitim opisom eksterijera (dvorišta ispred *najveće kuće* – škole) i potom slijedi jednako detaljan opis interijera (školskih hodnika i učionica), već uvodnom špicom filma dominira dugi crni vlak na snježnoj podlozi u mrkloj noći, a svjetlost dolazi iz tek nekoliko vagonskih prozora. Statična kamera maksimalno usmjerava našu pažnju na snimljeni objekt, iako se unutar pravokutnog okvira platna ili ekrana *ništa ne događa*. Vlak je statičan jednako kao i kamera pričvršćena o tlo na mjestu snimanja. Jednim od natpisa naznačeno je da se radnja događa oko 1935. godine, a manje je važno bilo naglasiti da su đaci išli na izlet baš 8. veljače kao u romanu. Iduće dvije scene izravno se nadovezuju na ovu prvu važnu promjenu u strukturi filmskoga narativa u odnosu na književni: Ljubanova uloga vođe najavljena je odmah nakon uvodne špice popraćene instrumentalnom glazbenom pratnjom tako što čujemo njegov glas izvan kadra dok daje upute zadrugarima. Ta prva scena bila bi zapravo klimaks radnje da je iznesena u kronološkome slijedu kao u proznome djelu: shvativši da su zapeli pod snježnim nanosom i da je djeci hladno, strojovođe poku-

⁹ Filmsko poduzeće osnovano 1963. u Zagrebu koje se posvetilo proizvodnji obrazovnih i nastavnih filmova te njihovoj distribuciji u škole i mjesta bez stalne kinodvorane. Filmoteka 16 objavila je i više filmoloških knjiga (Ante Peterlića, Nikole Tanhofer, Hrvoja Turkovića itd.) te organizirala dopunsko filmsko obrazovanje nastavnika i voditelja filmskih klubova. Godine 1995. spojila se sa Zagreb filmom.

¹⁰ Za suptilno kontrastiranje svjetla i tame zaslužan je Ivica Rajković, poznat po snimateljskome radu u klasicima kao što su Golikovi *Tko pjeva, zlo ne misli* i *Imam dvije mame i dva tate*, Peterlićev *Slučajni život* i brojni drugi. Zadrugarske pjesme i melodije kojima se dočaravala seoska idila uglazbio je Arsen Dedić.

šavaju priključiti lokomotivu na vagone kako bi osigurali protok topline. Broj i funkcija odraslih u filmu puno su veći pa je tako odmah uveden i lik konduktera te čak dvojica strojovođa za razliku od jednog u romanu. Podsjećaju na poznati komični duo u kojemu je smiješna već sama njihova pojava različitost: jedan suhonjav, drugi glomazan kao div, a društvo im pravi i potpuno novi lik vlakovođe koji će također biti iskorišten kao humorni element u kasnijoj epizodi u filmu.

Kamera se premješta unutra: Ljuban provjerava kako je Draga smještena u poseban, tzv. bolnički vagon. Kadar popraćen sjetnom instrumentalnom glazbom fiksira lice čas njoj, čas njemu. U ovoj je sceni kao po pravilu proveden zadatak filmske glazbe da emocionalno podrži slike na ekranu.¹¹ Dosada je napetost potencirana već na dva mjesta – u prvoj sceni pripajanja dijelova željezne konstrukcije, a da ne znamo što se točno dogodilo i kamo su uopće putnici išli po takvome snijegu te u drugoj u kojoj saznajemo da djevojčici nije dobro.

Krupni plan ima vrijednost da gledatelja upozna s čovjekom kao bićem diferenciranim od drugih, kao likom treba zapamtiti i koji ćemo поблиže upoznati zbog njegove posebne važnosti za film. Vremenska i prostorna dimenzija filma toliko su nerazlučivo isprepletene da blizina u prostoru stvara osjećaj blizine u vremenu pa tako preko krupnoga plana stječemo dojam da smo s likom uronili u neposrednu sadašnjost. Stoga je krupni plan plodna podloga za montažni skok u drugo vrijeme i drugi prostor, tim više što eliminira okolni prostor i gubi se predodžba o stvarnom okolišu (usp. Peterlić 1982: 67). Postalo je lako prihvatljivom konvencijom da se ovako izvode filmski prijelazi u prošlost ili budućnost, i taj postupak rabi i Relja: nakon kondukterova pitanja je li netrpeljivost između njega i Pere posljedica nekih starih računa, slijedi prvo *zoom in* Ljubanova lica kada se on izravno obraća publici (*Slušajte, djeco, moju priču pa presudite. Možda me gospodin kondukter neće shvatiti kao što nas odrasli nekad ne razumiju, zaboravljajući da su i oni nekad bili djeca*), zatim *zoom out* kada nastavlja razgovarati s kondukterom kao da se takozvano probijanje četvrtoga zida nije dogodilo. Izmjena replika događi se u jednoj izmjeni plana i kontraplana, a onda opet slijedi *zoom in* koji uvodi retrospekciju o kojoj smo pisali ranije. *Zoom in* i *zoom out* te dubinski kadar općenito su najčešća tehnička rješenja koja Relja koristi.¹²

Vidimo da je i u filmu je prisutno izvjesno otuđenje od svijeta odraslih, od njihova djeci često nerazumljiva ponašanja. No na ovom nam je

¹¹ Éric Rohmer npr. nije bio vičan glazbenoj pratnji (osim kada sami likovi pjevaju) tvrdeći da ne želi manipulirati emocijama gledatelja.

¹² Jedan od brojnih primjera za dubinski kadar je u 14:50 – u prvome su planu životinje, u drugome je planu biciklist, a u trećemu vidimo nadolazeće svatove.

mjestu puno važnije probijanje okvira: dok je u romanu pripovjedač taj koji se obraća publici, a pripovijedanje je u trećemu licu, u filmu joj se izravno obraća nekoliko likova, uvijek u krupnome planu koji uvodi *zoom in*. Filmski povjesničar Daniel Rafaelić tvrdi da ovim postupkom, preuzetim iz kazališta, redatelj približava djeci film kao novi medij. Dvaput se publici obraća Ljuban: prvi smo primjer već naveli, a drugi put to radi kada Pero s nekoliko drugih dječaka izaziva ostale zadrugare: *Da nisam domaćin zadruge, ja bi njima ovako...* (napravi pokret rukama) *Ali ne smijem, moram biti primjer, a najteže je biti primjer. Ipak ćemo mi njima malo podvaliti* (namigne). Osim Ljubana djecu izravno oslovljava i dječak koji se izgubio u epizodi koje nema u romanu: *Kažite, djeco, gospodinu. Govorimo li istinu ili ne?* Nakon pauze: *Eto, sad ste čuli što kažu djeca.* A policajac će: *Ništa ja nisam čuo.* Te scene, ili momentalna *istrgnuća* iz njih, osim što zrače spontanošću prikladnoj ciljanoj publici, pokazuju da Relja nije stereotipni zanatski redatelj. Potvrda je tome i metafilmski komentar konduktera kojega djeca počnu zvati Saperlot zbog poštapalice koju izgovara kada se ljuti ili kada je jako iznenađen, a on im odgovara: *Nisam ja Saperlot. Imam ja svoje ime, ja sam Eduard Peročević!*¹³

Prikazivanje vremena na diskontinuiran način jedna je od najznačajnijih mogućnosti preobrazbe izvanjskoga svijeta što je film posjeduje, i takav je izbor izlaganja građe jedna od najznačajnijih *izdaja* (iskoristit ćemo na ovome mjestu taj uvjetni termin) filmske ekranizacije u odnosu na književni izvornik. Redatelj je, dakle, kronološku priču pretvorio u okvirnu pripovijest koja započinje *problemom* da bi se onda u retrospektivi aktivirala kronologija od mirnih dječjih dana na selu sve do trenutka kada se lokomotiva *opet* spaja na vagon (otprilike šezdeseta minuta od osamdeset koliko traje film) i zatim priča juri dalje prema oslobođenju vlaka iz snijega.

Za scene na selu koristi se nešto svjetliji kolor snimke kojime se postiže prijateljska atmosfera, osjećaj sreće i lakoće (takozvani *high-key* stil rasvjete), a značajnu ulogu u idealističkoj karakterizaciji seoske prirode imaju i narodne nošnje i folklorna glazba čija je uloga da automatski signaliziraju nacionalnu i regionalnu pripadnost (usp. Uvanović 2008: 214). Uvanović piše da je *priroda kao kulisa uvijek nehistorijska, izvorna, mitska; posreduje granično iskustvo čovjeka s praelementima: sa snijegom zimi, s ljepotom probuđene prirode u proljeće* (Uvanović 2008: 216). Nadalje, grad u koji djeca putuju na izlet u romanu je neodređen, a u filmu razred posjećuje Dolac, Gornji grad, Hrvatsko narodno kazalište, Zoološki vrt. Kada govorimo o glazbi u funkciji karakterizacije prostora, šetnju gornjogradskim zagrebačkim ulicama popratila je šansonijerska instrumentalna glazba.

¹³ Nives Opačić objašnjava da u današnjim njemačkim rječnicima izraz *sapperlot* ima uza se oznaku *regionalno* i *zastarjelo*, a znači *prokletstvo, dovraga, dodavola*.

Dobro iskorišten tehnički potencijal filmskoga zapisa ističe se u upotrebi toplo-hladnih kontrasta da bi se prikazale lagoda i nelagoda: tamne boje potenciraju napetost zbog vanjskih (noć, hladnoća, snijeg) ili unutrašnjih (Pero, podmićivanje, krađa) prepreka, a svijetli prizori kao što su oni na selu ili u učionici zrače vedrinom i živošću te ističu ljepotu prirode i pojačavaju ugodu zbog osjećaja sklada i zajedništva među djecom. Pored toga što se zadruga ne zove Ljubanovac kao u romanu nego Sloga, a sve u duhu potenciranja ideologije, Relja je veliku doživljajnu vrijednost u opisu zadrugarskoga zajedništva ostvario specifičnim elementima filmskoga jezika. Radi se o pjevnim epizodama kojih je u filmu nekoliko: za vrijeme pjesme u razredu i nakon nje, kada učenici s učiteljem razgovaraju o osnivanju zadruga pa dok ih on podučava kako domaćin zadruga ne mora izazivati strah, već samo izvršavati volju većine, kamera u krupnome planu snima lica svih učenika kako ga zainteresirano slušaju. Ili kamera panoramira po dječjim licima u dugome kadru bez rezova, zatim se premješta u drugi red školskih klupa i nastavlja u drugome smjeru. Drugi je primjer iskoreografirana zbarska pjesma, s nekoliko neujednačenih solo točaka, kao hvala službenicima u tiskari koji su ih ugodili na izletu: *Vidite, djeco, kako nas je pjesma udružila. Bez obzira što neki imaju niske glasove, neki visoke, bez obzira što smo isprepleli melodiju, stvorili smo sklad.*

Maloj se publici pisac jezično najviše približio slikovitim opisima i čestim onomatopejskim riječima: *fljas, fljas; fiii! zafučka mašina*. Redatelj pak odabirom zvukova inače neglazbenih *instrumenata* kao što su zvuk tipki na pisačkoj mašini koji se harmonično inkorporira u zbarsku pjesmu, kao i glasanje lokomotive ili životinja.

Možemo slobodno reći da nije bilo sumnje da će u film biti uvrštena epizoda u kojoj se djeca igraju svatova: jednako kao i u romanu, svirači imaju poklopce od lonaca i trgaju majčine bluze za barjak, djevojčice koje glume bake stavljaju brašno na kosu, suze izazivaju crvenim lukom, a pijanci nose boce s vodom. Sceni svatova u romanu je posvećeno cijelo jedno poglavlje dok u filmu ta scena traje oko sedam minuta. Zanimljivo je da su u romanu razrađena samo tri lika, a ostali se javljaju kao jedno dijete, jedan dječak, jedna djevojčica. U filmu sva djeca dobivaju imena, a javlja se i jedan komično-romantični par: Ivica i Marica (usp. Težak 1999: 54). Nadalje, Lovrak gotovo uopće ne posvećuje pažnju opisu vanjskog izgleda lika, saznajemo jedino da Peri kosa strši poput ježa, Dragina je kovrčava i spletena u pletenice, a o Ljubanu zaključujemo samo da je čist i uredan za razliku od Pere. Glumci pak već samom pojavom unose svoj izgled koji ne ostavlja ni najmanju mogućnost da ga gledatelj zamisli malo drugačije (Težak 1999: 32).

Dodali bismo još da u filmu postoji i jedna nadrealna scena u kojoj se Peri pričinjaju konjske glave kojima je svatove u igri ranije plašio Ljuban,

i to nadrealnosti scene doprinosi subjektivna organizacija kadra, inače prigodna da se njom izrazi najsuptilnija intima lika.

Kada donosimo zaključke o postupku filmske ekranizacije književnih izvora, prisjetit ćemo se što kaže Ennio Flaiano, najpoznatiji po scenarističkoj suradnji s Federicom Fellinijem, piše američkome redatelju Julesu Dassinu u povodu nikada ostvarene filmske ekranizacije za roman *Vrijeme ubijanja*:

Slikarskom terminologijom: vjerujem da ključne nisu boje nego nijanse... Ja nisam od onih autora koji brane svoja djela (riječ je u kurziv stavio Flaiano, op. a.). Znam da redatelj može vidjeti stvari drugačije od autora i uzeti ono što mu treba, a izbaciti ostalo. Uzmite slobodno što god vam treba iz moje knjige, samo joj spasite duh (Cinquegrani 2009: 96).

Koko i duhovi

Kako bi sve sljedeće reference na likove i radnju bile jasne, u najkraćim ćemo crtama objasniti da Koko počinje sumnjati da duhovi postoje nakon anonimnih prijetećih zahtjeva da se njegova obitelj iseli iz novoga stana u kojemu je prije njih živio stari Vincek koji je navodno umro. Uz pomoć prijatelja Zlatka, Bože i Mikija razotkriva da je starac zbog sličnih prijatnji lažirao vlastitu smrt kako bi zaštitio svoje golemo bogatstvo i ostavio ga kćeri u nasljeđe.

Roman i film. Analiza i interpretacija

Prije pojave Ivana Kušana i njegova znatizeljnoga junaka kojemu je zaštitni znak da se, kada naporno razmišlja ili je u neprilici, češe desnom rukom iza lijevoga uha, dječjom proznom književnom scenom dominirao je Mato Lovrak.¹⁴ Napomenuli smo i ranije da je njegova najveća zasluga što je na tome planu napravio značajan zaokret u realističkome smjeru naspram snažnih fantastičnih tendencija. 1956. godina ističe se kao prijelomna u hrvatskoj dječjoj književnosti jer je to godina kada – osim paradigmatičke zbirke dječje poezije *Prepelica* Grigora Viteza – Ivan Kušan objavljuje *Uzbunu na Zelenom Vrh*u, prvi roman omiljenoga ciklusa koji obilježava dječak Ratko Milić zvan Koko (usp. Težak 2006: 279). Nastavio ga je naslovima *Koko i duhovi* (1958), *Zagonetni dječak* (1963), *Koko u Parizu* (1972) te *Ljubav ili smrt* (1987) i *Koko u Kninu* (1996).

¹⁴ Jedna od škola u filmskoj ekranizaciji Kušanova romana *Zagonetni dječak* simbolično nosi naziv po Mati Lovraku.

Ono što Kušan preuzima od Lovraka je način oblikovanja dječjih likova koji su i dalje zaigrani, a razlika je u tome što su manje opterećeni socijalnom situacijom. Dok Lovrak svoje likove uvijek stavlja u točno određene socijalne kategorije pa se tako zna da su Ljubanovi među najsiromašnijima, a Perini među najbogatijima u selu, u *Koku i duhovima* samo je nenametljivo naznačeno da je Koko na Zelenom Vrhu živio u kolibici i da je njegovoj obitelji napokon uspjelo naći lijepi zagrebački stan u kojemu čak ima vlastitu sobu. O socijalnim razlikama između likova nema naglašenog govora.

Kokova karakterizacija postaje jasnija rame uz rame s prijateljem Zlatkom koji je pametan, načitan, logično razmišlja i brzo zaključuje. Velika je Kušanova inovacija i ta što ne inzistira da je glavni junak savršen što pogotovo dolazi do izražaja kada se prisjetimo uvijek pravednoga i skromnoga Ljubana kojemu nikada ništa nije teško.¹⁵ Koko predvodi skupinu dječaka, kao što je seosku zadrugu predvodio Ljuban, ali iako je dobronamjeran, Koko griješi, lijen je, ispada kukavica jer se boji krvi, ne piše domaće zadaće. Svaki se od dječaka s vremena na vrijeme pravi važan pa pripovjedač otvoreno priznaje da jedni drugima idu na živce ili su pomalo ljubomorni: *Zašto ne bi ljudi zapitkivali samo onda kad imaju što pitati?* pomislio je Koko ogorčen posljednjim Tominim pitanjem. Nekad mu se činilo da je mnogo stariji od svog vršnjaka. *To je sigurno od grada. To je sigurno što je dulje živim u gradu pa sam prije ostario.*

Možda najznačajnijom Kušanovom inovacijom Dubravka Težak smatra to što je u njegovim djelima grad zamijenio selo u pogledu ambijentacije dječjih romana, tj. što je pisac u njima afirmirao urbani život: *Ti nemaš pojma – govorio je Koko – kako je divno živjeti u gradu. Iza svakoga ugla te čeka neko uzbuđenje, svaki se čas nešto uzbudljivo dogodi, nema dana da nešto ne doživiš.* Možda se to što je Kušanov prvi roman za djecu još uvijek smješten među brežuljke Zelenoga Vrha, a obitelj glavnoga junaka već se u nastavku seli u grad na izvjestan način može shvatiti kao simbolični oproštaj sa Lovrakovom seoskom idilom. Od *Koka i duhova* nadalje neka opća zagrebačka mjesta kao što su Heinzelova ulica, Maksimir i Kvaternikov trg pomažu vođenju radnje i stvaranju općeg ugođaja. K tome je arhitektonski prostor kao oznaka povijesnog i socijalnog konteksta pogotovo važan u filmskoj ekranizaciji.

Pustolovna radnja još je jedan ostatak bogate baštine, a Kušanova inovacija sastoji se u tome što stavlja naglasak na kriminalističke elemente i nepredvidive obrate koji usložnjavaju osnovnu fabularnu liniju: *Ubrzo su uklonili nekoliko dasaka i pod njima je zijevnula povelika jama. Koko*

¹⁵ Općenito se u dječjem filmu grade likovi za koje je izgledno da im postanu idoli da bi se izbjegla identifikacija s likovima koji mogu štetno utjecati na njih (usp. Težak 1990: 74).

je bio razočaran. Nije bilo ni ljudskog kostura, ni zakopana blaga. Osim paralelizma radnji kao bitnoga pripovjednoga postupka koji pojačava napetost a da ne škodi jasnoći i razumljivosti, pisac daje značajnu prednost dijalogima pred monolozima i opisima (nedijaloška epizoda u kojoj se *duh* šulja po dvorištu zaista je rijetka iznimka).

Težak nadalje tvrdi da je Kušan žargonskim izrazima u dijalogima i non-šalantnošću iskaza znatno poljuljao tadašnji jezični standard uvriježen u dječjim romanima i da je time svojevremeno čak izazvao oštre reakcije kod kritičara. Krunski nositelj takvih primjera u *Koku i duhovima* je Miki za kojega je Koko prvo mislio da mu je neprijatelj: *Ti si za mene uvijek bio haj frajer, samo da još kužiš nogoš, znaš. I tvoju sestru sam imao rad, stari, dao bih si glavu odcvikati za nju, časna riječ.*

Još jedna novost koju je proveo Kušan je detronizacija lika učitelja kojom je također navodno podigao dosta prašine u prosvjetnim krugovima. Lovrak, i sam učitelj, zalagao se za toplog i raspoloženoga lika koji je uvijek spreman strpljivo saslušati djecu, a Kušan ga već u ovome djelu prizemljuje blago mu se narugavši u vidu nastavnika matematike koji zna riješiti kompleksne algebarske zadatke, ali ne i životno važnu zagonetku.

Osim depedagogizacije u djelu se osjeća i depolitizacija. Osim tek na nekolicini mjesta i u svega par referenci (komentar Kokove majke da je dovoljno propatila u ratu, optužba Horvatića da je Kokov otac bio na robiji i Mikijev komentar da od rata nije bio u zoološkom vrtu), Kušan postupke svojih junaka ne motivira težnjom za izgradnjom boljega društva, već jednostavnom željom za pustolovinama koja je u prirodi dječje psihe (usp. Žeko 2008: 66). Istu misao drugim riječima izriče ni manje ni više nego jedan od Kušanovih dječjih likova: – *Kamo trčimo? (...)* – *Ne zna se* – odvrati Emil mirno. – *Neizvjesnost. Iznenadjenje. Nesvakidašnji doživljaj. Pustolovina. Romantika. Kao da nismo u dvadesetom nego u osamnaestom stoljeću. Ha-ha. Baš je dobro. U tri čina! Nije monotono!*¹⁶

Vrlina je Kušanova jezika i (auto)humor koji povezuje s metaknjiževnim komentarima: – *Hm, malo je nevjerojatno* – reče Zlatko – *ali kad kažeš da ima i knjiga o tome, onda ti vjerujem. Kad ćeš mi je posuditi?* – *Kad god hoćeš.... Samo... znaš... nije baš sve onako kao što sam ti ja pričao... Pisac je koješta izmijenio. Na nekim mjestima je ispalo, kao da sam je ja bojao lopova, a to je, naravno, glupost.*

Kušan se općenito dobro snalazi u uživljavanju u svijet svojih dječjih junaka: *Koko je prijeko volje zobao kiselo grožđe promatrajući sestru*

¹⁶ Za razliku od *Koka i duhova* rat je u *Zagonetnome dječaku* imao važnu ulogu u formaciji likova, odnosno zapleta. To se može povezati sa činjenicom da je Koko u ovome nastavku stariji i ozbiljniji. Zanimljivo je da u filmskoj ekranizaciji zanemareno kako je dječak ostao bez roditelja.

kako se sprema. Majka je stajala kraj štednjaka motreći lonac u kojemu se kuhala voda za crnu kavu. Otac je čitao novine. Svi su zaboravili na njega (...) Činilo mu se da već dugo nije bio tako nesretan. Primjer je tome i Kokova navika da mlađoj sestri proslijedi kožicu s mlijeka ili nesvjesna navika dosadnoga profesora zemljopisa da tijelom zaklanja kartu tako da se ne vidi ono što pokazuje prstom. Ovakvim digresijama ujedno se daje punoća i uvjerljivost literarnome tekstu.

Pravo je vrijeme da se podsjetimo definicije dječjega filma za koju su egzemplarni primjer upravo *Koko i duhovi*:

Dječji film najčešće je šire shvaćena i pojednostavnjena detektivskog žanra, jer je taj žanr u potpunom suglasju s igrom kao glavnom dječjom zanimacijom, tu istraga postaje usmjerena igra koja od protagonista zahtijeva oštromnost, srčanost i snalažljivost, a sve u obliku zabave. Detektivski žanr nudi i podatan dramaturški okvir u kojem se razmjerno jednostavno mogu objediniti i logički povezati gdjekad raznorodna i rastresita zbivanja. Okruženja u kojima se odvijaju priče dječjih filmova najčešće su mjesta igre i ona na kojima se djeca druže, pri čemu je nekad dominantno bilo selo, a danas su to grad ili predgrađe. U koncipiranju filmskih zapleta redovito se izbjegavaju mračne ili tjeskobnije teme, melodramatičnost i naglašena emotivnost, kao i sumorni tonovi i oslikavanje teških životnih prilika kakvo nalazimo primjerice u ostvarenjima talijanskog i iranskog neorealizma s djecom kao protagonistima (Grozđanić 2011).

Prvi domaći dječji film bio je *Sinji galeb* u režiji Branka Bauera iz 1953, ekranizacija romana *Družina Sinjeg galeba* Tone Seliškara, a dokaz da su se u Hrvatskoj nekada snimali vrlo dobri dječji filmovi pružaju već spomenuta *Družba Pere Kvržice* Mate Lovraka u režiji Vladimira Tadeja i antologijski *Reljin vlak u snijegu* prema još jednom Lovrakovome romanu. U korpus dječjih filmova – iako nisu ekranizacije književnih djela – ulaze također Bauerovi *Milijuni na otoku* prema scenariju Arsena Diklića (1955), *Izgubljeni olovka* Fedora Škubonje (1960), spomenuti nagrađivani *Opasni put* Mate Relje (1963), *Sedmi kontinent* Dušana Vukotića (1966), nekada kultni *Vuk samotnjak* Obrada Gluščevića (1972)... Napomenut ćemo i da Dubravka Težak pod terminom *dječji film* podrazumijeva onaj koji je u djeci i namijenjen te najčešće donosi motive koji su im bliski i razumljivi, za razliku od *filma o djeci* koji mogu imati djecu za glavne likove, ali nisu uvijek dječjoj publici pristupačni što se estetskih, etičkih i idejnih vrijednosti tiče, za što navodi primjer poznatoga neorealističkoga filma *Sciusci* Vittoria de Sice (usp. Težak 1999: 17-21). Jednako tako, govoreći o dječjem filmu, Težak uzima u obzir učenike između šeste i trinaeste godine, što odgovara razdoblju od prvoga do sedmog ili osmoga

razdoblja osnovne škole kada su sposobni gledati psihofizički im primjerene dugometražne igrane filmove (usp. Težak 1999: 17).

Redatelj Daniel Kušan, dosada uglavnom posvećen televizijskoj produkciji, metareferencama obogaćuje suvremenu filmsku ekranizaciju. Što je u romanu bilo: *Kakva noć! Ako ikada tko bude pisao knjigu o ovim događajima, morat će je nazvati Koko i duhovi*, u filmu je: *Možete me zvati Koko. Tako me zovu i u knjizi*. Intervju s glavnim likom na početku i na kraju filma zaokružuje ga u jednu cjelinu: *Jesi čitao Uzbunu na Zelenom Vrh? – Da. – Je li ti se sviđa? – Pa znate... nije loša knjiga, ali ja ipak više volim filmove*. Finale je u sličnome tonu: *I što misliš, hoće li po ovom događaju nastati neki novi roman? Ili ne, ti si rekao da više voliš filmove. Bi li volio da netko snimi film? – Da, to bi bilo super! – I kako bi se po tvom mišljenju trebao zvati taj film?* nakon čega slijedi odjavna špica, a prvo velikim bijelim slovima na crnoj pozadini ispisano *Koko i duhovi* uz pratnju mistične orkestralne glazbe koja je zaštitni znak domaće verzije megafranšize na tragu Harryja Pottera.

Kada bismo se vodili Tinazzijevom listom tehnika narativnih promjena u filmskim ekranizacijama, ustanovili bismo da je dodan lik policajca, i to ubacivanje u film likova kojih nema u romanu katkada uvjetuje medijske razlike između tih djela (kao kad Lovrakovi *neki seljaci* postanu jedan lugar u filmu, usp. Težak 1999: 53). Policajac kao da je važan za rasplet događaja u toj mjeri da svojom prisutnošću upozori da se radi o izvanrednim, skoro fantastičnim elementima i epizodama koji nisu bezopasni i koji bi mogli poći i krivo kao što su anonimna pisma prijetnje, curenje plina, otmica djece... Na putu do razrješenja ovakvih velikih životnih problema Koko i njegovi prijatelji nehotice izazivaju nove zavrzlake. No naivnost je imanentno obilježje dječjega filma jer bi inače bilo *teško uskladiti makar okvirnu realističnost s velikim pothvatima malih junaka* (Grozđanić 2011), tj. jer je to u skladu s dječjom prirodom i njihovim pojednostavljenim shvaćanjem svijeta. Što se dodavanja slojeva u filmu nadalje tiče, dok književni Zlatko samo kaže da se njegovi ljute ako kasno dođe na večeru, njegovoj filmskoj obitelji također dano je više prostora s funkcijom potenciranja komičnoga učinka u vidu razlika u večernjim ceremonijama obitelji Brnčićevih i Milićevih (ujedno je u tim scenama razrađenija socijalna karakterizacija likova). Humor kao bitno obilježje dječjega žanra ostvaren je i na nekim novim mjestima kao npr. Kokovo brkanje pojmova *apopleksija* i *apokalipsa*.

Moguće je da neće sva djeca biti zadovoljna izgledom Koka na filmu, ili da će im smetati što se nedovoljno puta počeo desnom rukom iza lijevoga uha. Što se zamišljanja fizičkoga izgleda tiče:

Opisi boja u književnom tekstu su verbalni, pa je nemoguće točno odrediti na koje se boje ustvari odnosi. Tako svaki čitatelj može zamisliti različitu nijansu boja kose ili očiju, specifičnost osmijeha ili bilo koje geste. Kamera, međutim, pokazuje lik sa svim podacima o njegovu izgledu i pokretima, tako da ga nitko ne može maštom nadograđivati i modelirati prema svom ukusu, ni u najmanjim detaljima. Kako Marcel Martin kaže: Film nam nikad ne prikazuje kuću ili drvo, nego tu kuću, dakle jednu posebnu kuću, i to drvo, dakle jedno određeno drvo. (Težak 1999: 30)

Kada smo kod odnosa između djece i odraslih, oni se u romanu s Kokom ophode kao sa sebi ravnim pa mu tako roditelji pokazuju anonimno pismo prijetnje i praktički predaju palicu odgovornosti (*Roditelji Ratka Milića, zvanog Koko, već su se odavno naučili vjerovati sinu. Više puta su se uvjerali da je odrasliji i ozbiljniji nego što se moglo slutiti. I zato, kada bi on nešto nenadano zatražio ili zamolio, bili su uvijek spremni, ako su samo mogli, udovoljiti njegovoj želji. Znali su da se ne radi o novcu za kino, već da je posrijedi nešto ozbiljno i važno.*) Odrasli u filmu pak nisu niti sporedni, već samo epizodni likovi. Krupni planovi otkrivaju ozbiljno Kokovo lice kojime se sugerira njegova doraslost zadatku i odraslost, a za stvarne odrasle važno je tek da posluže kao simboli tri vrste autoriteta – roditeljskog, zakonskog i učiteljskog – inače su pojednostavljeni i stereotipizirani u skladu s osnovnim zakonitostima filmova u kojima su glavni likovi djeca.

Upada u oči i to da Kokov otac odlazi kod susjeda da im kaže kada će biti večera umjesto da ih nazove mobitelom ili pošalje poruku putem neke od socijalnih mreža. Da je priča filmske ekranizacije smještena potkraj sedamdesetih i početkom osamdesetih godina prošloga stoljeća, može se zaključiti po kostimima, scenografskim detaljima kao što su tapiserije, lampe i drugi detalji u stanovima te izostanak mobitela i interneta, a redatelj je na više mjesta svoj izbor opravdao tvrdnjom da zbog vjernosti izvorniku nije htio prebaciti priču u današnje vrijeme, ali mu je inspiraciju opet bilo lakše izvući iz svoga djetinjstva, kao što ju je njegov otac izvlačio iz pedesetih. Jednako tako, *fejsbukovskoj* generaciji pri čitanju bi moglo biti čudno što se *zagonetni dječak*, u istoimenom romanu koji je također filmski ekraniziran, s roditeljima koji su otišli raditi u Njemačku dopisuje pismima. Nadalje, iako je radnjom smještena u prošlo razdoblje, u filmskoj ekranizaciji nema epizode u kojoj Kokov prijatelj Tomo pokušava uskočiti u tramvaj, a ni mode skupljanja starih fotografija filmskih glumaca.

Naznačili bismo još nekoliko lijepih slika ostvarenih verbalno: *Svaka mu se vlas na glavi odvoji od svojih susjeda baš kao u ježa koji se brani ili da je uzbuđenje naraslo poput tijesta u peći.* Film je pak na najbolji način iskazao bogatstvo samo njemu svojstvenih izražajnih mogućnosti tako

što je potencirao motiv grotesknoga portreta staroga Vinceka.¹⁷ Poznato je da groteska u isto vrijeme i utjerava strah i nasmijava, a vrijeme će pokazati da se brižni starac samo činio zloban. Filmovima za djecu obavezan je sretan završetak koji odgovara njihovome pozitivizmu i optimizmu.

S obzirom na filmsku ekranizaciju Kušanovih *Koka i duhova* i *Zagonetnoga dječaka*, a još prije njih *Duha u močvari* Ante Gardaša u režiji Branka Ištvančića (2006), kritičar Josip Grozdanić postavlja tezu da je oživljeno zanimanje za dječji žanr znak sređivanja odnosa i profesionalizacije u nacionalnoj kinematografiji, iako ono može biti i posljedica puke potrebe da slijedimo svjetske trendove uzevši u obzir komercijalni potencijal kinohitova s profiliranom publikom. Kakav god bio ishod obnovljenih trenutačnih tendencija, možemo ih iskoristiti da medij filma približimo učenicima i da s njima raspravimo izjave poput: *Jedva čekam pročitati knjigu jer sigurno ima više toga za čitanje nego za gledanje.*

O uvjetima obrade filmske ekranizacije u nastavi

U nastavi hrvatskoga jezika bilo bi dobro pogledati cijelu filmsku ekranizaciju lektirnoga naslova, ali zbog opsežnosti gradiva i nedostatka vremena nastavnik nekada može organizirati gledanje samo ilustrativnog isječka ili kratkometražnoga filma koji će poboljšati razumijevanje određene teme ili poslužiti kao uvod u raspravu. Prednost gledanja kratkometražnih filmova leži u tome što su sadržajno zaokruženi i dovoljno kratki da se iskoriste u standardnoj lekciji od 45 minuta. Isječke filmskih scena također se može izučiti do detalja, lakše ih se može pauzirati i ponovno pogledati, a manje su važni idealni uvjeti gledanja (*Using films in schools: a practical guide* 2010: 13). No kada god to prilike dopuštaju, trebalo bi ipak prakticirati gledanje u neprekinutome slijedu: film je kao cjelovito djelo za to i programiran jer njegov tvorac *nikada ne može biti siguran da će iz samoga djela zračiti poruka gledaocu kada da prekine, vrati, ubrza film* (Peterlić 1982: 29). Iznimke se toleriraju kada im je povod provjeravanje određenih dijelova filmskoga zapisa kako bi se ispitale pojedine činjenice u analizi i interpretaciji djela, dakle nerijetko i u razrednoj nastavi, ali ako je iako moguće, tek nakon prvoga cjelovitoga gledanja. Uzmemo li filmsku ekranizaciju kao primjer, dalo bi se raspraviti i o tome treba li je pogledati prije obrade lektirnoga naslova ili kao naknadnu sintezu. Veliki broj autora predlaže da učenici pogledaju uvodnu scenu

¹⁷ U filmskoj ekranizaciji *Zagonetnoga dječaka* potencirana je mladenačka romansa između dvostruke špijunkte Marijane i Kokova prijatelja Tome. Ako je puno toga od romana odbacio, ona može biti primjer onoga što je film dobio, dosjetljivo odgovarajući na interese svoje publike.

filma, izraze svoja predviđanja o tome kako će se radnja dalje razvijati te prve dojmove o likovima i ugođaju, a zatim se prelazi na interpretaciju književnoga djela.

Pored toga što nastavnici znaju organizirati posjete kinodvoranama, zastupljene su projekcije u sklopu nastave hrvatskoga jezika u školi ili posebne projekcije u okviru izvannastavnih aktivnosti npr. filmskoga kluba. Postavlja se ovdje i pitanje je li bilo koja učionica prikladna za dobar filmski doživljaj ili treba potražiti posebnu prostoriju. Prema autorima *Praktičnoga vodiča za primjenu filma u nastavi* (slobodni prijevod niže navedenoga izvora, op.a.), potonja je neophodna u slučaju gledanja cjelovečernjega filma i u idealnim uvjetima trebala bi sadržavati: veliki ekran, udobna sjedala, visokokvalitetan projektor, dobre zvučnike i dobru zvučnu izolaciju, a trebalo bi pripaziti i da takva prostorija nije blizu vanjskih izvora buke kao što su igrališta ili prometnice (*Using films in schools: a practical guide* 2010: 13). I Peterlić piše da ne treba podcjenjivati važnost zamračenosti i tišine u projekcijskome prostoru. Gledatelj neće ostvariti potpuni doživljaj ako dnevno ili umjetno svjetlo konkurira slici na filmskome platnu, a okolni zvukovi umanjuju razgovjetnost zvukova koji dopiru iz zvučnika. Treba minimizirati takvo preplitanje *zbilje prostora projekcije* i snimljene *zbilje*. Za ostvarivanje punoga doživljajnoga potencijala važno je i da se film ne gleda s prevelike udaljenosti ili blizine. Štoviše, naputke o najpogodnijim akustičkim i optičkim uvjetima za vrijeme projekcije filmskoga zapisa Peterlić završava točnom mjerom: najprimjerenija udaljenost bila bi ona dvostruko veća od širine platna (usp. Peterlić 1882: 27-29). Nešto su skloniji kompromisu autori zbirke radova *Film i nastava*. Oni smatraju da imperativ ne mora biti kinodvorana u svakoj školi i da je nekada dovoljno dobro zamračiti učionicu u kojoj se odvija nastava, uz minimalan uvjet da postojeći aparati nisu zastarjeli ili neupotrebljivi. Prije svega naglašavaju važnost brze i efikasne nabave filmskih naslova u svakom trenutku, bilo da škola raspolaže vlastitim fondom, bilo da surađuje s mjesnim filmskim zavodom ili arhivom (usp. *Film i nastava* 1960: 154-156).

Iznimno važnim smatramo osvijestiti da filmsko iskustvo učenika ne bi trebalo stati na uživanju u filmu kao efektnom obliku vizualne umjetnosti za vrijeme trajanje filmske projekcije, već bi iskustvo uživanja u poseban umjetnički svijet nakon odjavne špice tek trebalo početi. Svi smo mi pasivni promatrači filma samo utoliko što ne možemo utjecati na sadržaj prikazivanoga i smatramo da učenike treba odgajati da aktivno procesuiraju slike koje vide na ekranu, dakle, da analiza ne ostane na razini filmske priče, već da se sagleda i iz perspektive filmskih izražajnih sredstava. Pritom se potrebno složiti oko načina nastavnikova rada za vrijeme projekcije. Autori *Filma i nastave* navode tri ravnopravne mogućnosti: jedna se ostvaruje za vrijeme trajanja filmske projekcije – nastavnik nastupa kao

živi komentator zbivanja na ekranu ili projekcijskome platnu; druga pret-hodi gledanju filma – nastavnik upozorava učenike na elemente na koje trebaju usmjeriti pažnju; treća se ostvaruje nakon projekcije – nastavnik jednostavno pusti film te uskoro potom provjerava učeničku recepciju pitanjima, zadacima i iniciranjem rasprave na zadanu temu (usp. *Film i nastava* 1960: 108). Da bi kritička interpretacija filma bila uspješna i plodonosna, potrebno je dakako vladati odgovarajućim filmskim rječnikom. Filmska terminologija na kojoj se zasniva i teorijski i praktični rad na filmu uključuje nazive kao što su kadar, plan ili rakurs, a onda i detalj, krupni plan, blizu, srednji plan, total, polutotal... te ostalih vrsta i mogućnosti oblika filmskoga zapisa. Peterlić upozorava da ne možemo istinski razumjeti filmsko nazivlje ako nemamo uvijek na pameti i zbiljski svijet, dakle, sve što postoji nezavisno od onoga što kamera trenutno snima, na što nas između ostaloga podsjećaju ljudi koju u kadar mogu ulaziti i iz njega izlaziti (usp. Peterlić 1982: 25). Mislimo da je ovu Peterličevu tvrdnju u izvrsnu praktičnu vježbu provela Ljiljana Studeni, jedna od autorica knjige *Sretnim koracima kroz film*: ona predlaže da od velikoga komada kartona napravimo okvir i na njemu provodimo vježbe kojima će učenici shvatiti što je statični, a što dinamični kadar, kakvih sve planova ima i slično.¹⁸ U svakome slučaju, ako film ne možemo ukomponirati u nastavu, ne bismo se smjeli odreći mogućnosti koje se pružaju van nastave. Nije nevažno pitanje tko će djecu podučiti ovim aktivnostima, nastavnik hrvatskoga jezika ili filmski profesionalac? Ako nije moguće ostvariti stalnu suradnju, bilo bi dobro povremeno organizirati gostovanja profesionalaca u školama: od glumaca preko kamermana do filmskih kritičara ili pak književnika čiji su romani ekranizirani.

Težak navodi da su istraživanja pokazala da je u osnovnoškolskoj dobi izrazito intenzivan upravo doživljaj filma, i to da se, što se cjelovečernjih filmova tiče, djeca na njih privikavaju već u prvom i drugom razredu osnovne škole, a od trećeg i četvrtoga sposobni su shvatiti sve složenije filmove (usp. Težak 1999: 16), dakle, one u kojima će biti osjetljivi i za estetske, etičke i idejne vrijednosti pored same priče (usp. Težak 1999: 18). Prema *Nastavnome planu i programu za osnovnu školu*, što se medijske kulture tiče, na nastavi Hrvatskoga jezika u prvom razredu osnovne škole trebalo bi obraditi lutkarski i crtani film; u drugom razredu navedena obrazovna postignuća su zamijetiti i odrediti slijed događaja u filmu, ispričati filmsku priču kratkoga crtanoga filma, razlikovati glavne i sporedne likove; u trećem razredu obrazovna su postignuća razlikovati igrani film za djecu

¹⁸ Ljiljana Studeni, učiteljica razredne nastave, na portalu Mediji.hr objavljuje niz članaka u kojima pruža primjere praktičnih filmskih vježbi u sklopu nastave te se kritički osvrće na status koji filmska kultura, i medijska općenito, (ne) uživa u školama.

od animiranoga filma, ispričati filmsku priču i obraditi pojam glumca (na popisu filmova osim *Vlaka u snijegu* navedene su i *Čudnovate zgode Šegrta Hlapića*); u četvrtom razredu obrađuje se prvi put dokumentarni film kojemu se određuju osnovna obilježja, a radi se i usporedba filma s književnim djelom, za što su navedena sljedeća obrazovna postignuća: iskazati vlastiti doživljaj književnoga djela i filma, zamijetiti sličnosti i razlike između filma i književnoga djela prema kojemu je snimljen (na popisu filmova nalaze se Tadejeva *Družba Pere Kvržice* te Gluščevićev *Vuk*). U petom se razredu detaljno obrađuju filmski rodovi: dokumentarni, animirani i igrani film, a ponovno je izdvojen animirani film te ponovno zadatak razlikovanja crtanog od lutkarskog filma, s tim da se na satu predviđenom za kazalište obrađuju scenografija i kostimografija, govor i gluma. U izbornom sadržaju ponuđena je obrada pokretne slike na filmu, televiziji i računalu, kao i zvuk u filmu te kazališni plakat kao medij. Na popisu filmova navedeni su ponajprije animirani filmovi jer se oni obrađuju u tom razredu. Po *Nastavnom planu i programu za osnovne škole iz 2006.* predviđeno je da učenici šestoga razreda ovladaju prepoznavanjem izražajnih sredstava u filmu i razlikovanjem vrsta kadrova, planova i kuta snimanja, kao i da uoče sličnost i razliku između filmskoga kadra i kvadrata stripa. U sedmom se razredu detaljno radi igrani film i njegove vrste (obrazovna postignuća: prepoznati i objasniti obilježja igranoga filma i filmske priče; uočiti ideju te odnose među likovima i izražajna sredstva; razlikovati vrste igranoga filma; usporediti film i književno djelo). Izborni su sadržaji maska, scenografija i kostimografija u filmu te film i kazalište. U osmom razredu učenici izučavaju scenarij, knjigu snimanja i ulogu redatelja; obilježja i vrste dokumentarnoga filma te Zagrebačku školu crtanoga filma. Izborne su teme povijest filma, filmski trik i filmska montaža.

Pitanja koja ćemo navesti u nastavku mogu pomoći nastavniku u pripremi sata na kojemu se obrađuje filmska ekranizacija dječjega romana. U ovom pregledu plana i programa za medijsku kulturu uočljive su neke nedosljednosti, npr. *Vlak u snijegu* naveden je u trećem razredu i u sklopu lektire i medijske kulture, ali razgovor o filmskoj ekranizaciji književnih djela po *Programu* je predviđen tek za četvrti razred. U aktivnostima koje ovdje predlažemo obuhvatili smo preporučene pojmove, a proširili smo ih utoliko što naveli primjere pitanja za razlikovanje filmskih izražajnih sredstava i uloge redatelja već od prve obrade filmske ekranizacije lektirnoga naslova u nastavi. Takav način obrade primijetili smo samo u udžbeniku Krešimira Mikića posvećenom isključivo medijskoj kulturi. Radi se o udžbeniku za 5. razred osnovne škole, što otprilike odgovara ranije navedenim smjernicama, u kojemu Mikić za obradu odabire *Družbu Pere Kvržice*. Zalažemo se za to da i ostale čitanke usustave nastavno gradivo

posvećeno filmu kao mediju, jer se sada u njima često nalaze i lekcije posvećene informatičkoj pismenosti, te za veći fond sati medijske kulture.

Primjeri pitanja za pripremu i metodičku obradu *Vlaka u snijegu*

Kao što smo ranije naznačili, neki metodičari predlažu da se obrada djela započne gledanjem samo uvodne scene filma, nakon koje bi učenike pitali koja su njihova predviđanja o radnji, uzrocima i posljedicama te likovima. Smatramo da je i to vrlo dobar zadatak za vježbanje učeničke sposobnosti zamišljanja te pismenoga i usmenoga izražavanja, ali budući da je *Vlak u snijegu* lektirni naslov čije je čitanje predviđeno za rad kod kuće, rado bismo navedeni zadatak iskoristili nekom drugom prilikom, a ovdje predlažemo drugačiju strukturu sata. Kako bismo što jasnije predočili što mislimo pod usporednom analizom i interpretacijom romana i filmske ekranizacije, uzet ćemo da su učenici s nastavnikom već porazgovarali o književnom djelu. Nakon uvodne rasprave o tome što za njih znače pojmovi kao što su *sloga*, *sklad* i *zadruga*, jednoga učenika zamolimo da ostalima ispriča scenu spajanja lokomotive, nakon čega im zadamo da je nacrtaju u paru ili u manjim grupama. Učenici s konceptom *storyboarda* u najkraćim crtama možemo upoznati tako da objasnimo da posuđuje okvir od stripa. Predlažemo i kreativni zadatak (vidjeti prilog).

Ponudit ćemo primjere pitanja koja bi valjalo postaviti za metodičke obrade filmske ekranizacije dječjega romana. U ovome slučaju to bi bilo nakon obavljenoga zadatka u drugome prilogu, a prije gledanja filma:

- Ukratko opišite kako ste organizirali svoj *storyboard*/tablicu.
- Tko su likovi u toj sceni? Kojim ste se opisima iz romana vodili u prikazivanju njihova fizičkog izgleda? Jeste li dodavali nove likove ili neke stare izbacili? Ako da, objasnite zašto.
- Koji su mjesto i vrijeme radnje? Jesu li izričito navedeni u romanu ili ste o njima sami zaključivali? Ako ste napravili promjene, objasnite zašto ste mislili da su bile potrebne.
- Koje je osnovno raspoloženje? Kako se likovi osjećaju? Kada biste morali odabrati samo jednu boju za ugođaj koji želite dočarati, koja bi to boja bila i zašto?

Učenici zatim pogledaju filmsku verziju scene nakon čega nastavnik povede raspravu o sličnostima i različitostima. Konfrontacijom njihova prikaza s načinom na koji je redatelj oblikovao građu, učenici bi trebali spoznati ne to da su bili *u krivu* i da je redatelj napravio *bolje*, nego da se sve što je prikazano moglo snimiti i drugačije: iz druge udaljenosti, drugoga kuta itd. Drugim riječima, film uvijek prenosi *nečiji* izbor, a taj izbor opet nije jednoznačan, niti je nepogrešiv.

Iduća su na redu pitanja koja bi valjalo postaviti nakon gledanja filma. Ovo su samo neki od mnogobrojnih primjera, a u istraživanju odgovora na njih bilo bi idealno kombinirati raščlanjivanje filmskih kadrova i teksta romana.

- Koje razlike između romana i filma vam prve padaju na pamet? Ako je negdje bilo razlika, u čemu se opet podudaraju? Do ostalih ćemo doći zajedno i uvrstiti ih u Vennove dijagrame onako kako o njima budemo raspravljali.¹⁹
- Objasnite što vam se sviđjelo u vezi s filmskom ekranizacijom. Objasnite što vam se nije sviđjelo. Ako vas je nešto iznenadilo, što je to bilo?
- Koja vam je epizoda bila najdraža u romanu, a koja u filmu? Koja vam je epizoda bila najtužnija u romanu, a koja u filmu? Osvrnite se u svojem odgovoru na glazbu, boje...
- Koji biste lik željeli za svojega prijatelja? Zašto?
- Što ste saznali kako su onda živjela seoska djeca?
- Jeste li tako zamišljali likove? Ako ne, objasnite kakvima ste ih zamislili, a kakvima ih je napravio redatelj.
- Tko je redatelj? Koji je njegov posao? (pitanje po izboru, ovisno o uzrastu)
- Što radi scenarist? Zna li razliku između scenarista i književnika? (također ovisno o uzrastu)
- Kakav je odnos Ljubana i Drage? Gdje ste dobili jači dojam da se oni jedno drugome sviđaju: u romanu ili u filmu? Objasnite.
- Sjetite se kako smo u filmu saznali za koga je glasao Ljuban, a za koga Draga. Kako se zove kadar u kojemu vidimo samo papir s ispisanim imenom? Kakva ga je glazba popratila? Promotrite kako preko detalja na početku filma saznajemo o materijalnom položaju likova (Draga i Ljuban su bosci, a Pero obuven).
- Što je Ljuban napravio dok je Draga bila bolesna? U romanu je to bilo ponešto drugačije. Ispričajte što se dogodilo. Što od toga nedostaje u filmu? Je li bilo baš važno da se ta epizoda uvrsti? Je li time film nešto izgubio? Kako onda mislite da razmišlja jedan scenarist kada prilagođava književno djelo za film? (Osim o životnoj dobi, problemska pitanja poput potonjega možemo postaviti ovisno o interesu učenika, mogućnostima itd.)

¹⁹ Ovakve praktične primjere provedbe filmske kulture u nastavi može se naći na materijalima vrlo dobro opremljenoj stranici <http://www.readwritethink.org/>. Ovaj smo prilagodili i preveli s engleskoga jezika.

- Pojavljuje li se zumiranje? Gdje i s kojom ulogom? Prisjetite se što su likovi trebali osjećati u tim scenama.
- Kada se javljaju krupni planovi i u kojoj ulozi?
- Zašto bi redatelj želio pokazati samo neki dio, npr. prsten, sat ili ruku? Kako je redatelj prikazao pomirenje Ljubana, Pere i Drage?
- U idućoj sceni izbrojite kadrove (scena po izboru, npr. dječja pjesma u tiskari). Usporedimo sada njihovu duljinu. Što mislite da je redatelj htio postići duljim/kraćim kadrom?
- Gdje nam je u filmu glazba pojačala osjećaj radosti i zajedništva? Opišite prizore u kojima ste to zapazili i osjetili.
- Opišite boje u scenama na snijegu i u vagonima te ih usporedite sa bojama dok su djeca još bila na selu. Koje boje prevladavaju u gradu?
- Kakva je gluma? Djeluju li vam dječji glumci uvjerljivo i prirodno?
- Ocijenite ovaj film ocjenom od 1 do 5, a zatim u nekoliko rečenica obrazložite svoju ocjenu.
- Što biste vi kao redatelji promijenili u filmu?
- Kako bi izgledao *Vlak u snijegu* da se snima danas? Imate li ideju tko bi ga režirao, tko bi bili glumci, kako bi trebali izgledati i kakav bi trebao biti govor likova?
- Znete li što je *remake*? Da neki od suvremenih hrvatski redatelja napravi *Vlak u snijegu*, bi li to bio *remake* staroga ili nova filmska ekranizacija?

Mišljenja smo da su filmske ekranizacije omiljenih dječjih romana idealna baza za razvijanje svijesti o tome da su film i književnost dva različita medija preko kojih umjetnik – bio on pisac ili redatelj – može iznaći načine da izrazi vlastite misli, maštanja, opsesije. Da ponovimo, u slučaju filmskih ekranizacija nerijetko ti načini podrazumijevaju izbacivanje ili dodavanje novih elemenata, a mi smatramo da je bitno – ne oplakivati ih – nego promisliti o višem cilju zbog kojega su provedene čime dolazimo do one svijesti o normalnosti procesa pretvorbe jedne energije u drugu. Na primjeru *Vlaka u snijegu* pitanja bi tako mogla biti sljedeća u skladu s tipologijom narativnih promjena kako ih razvrstava Tinazzi:

- **Dodavanje likova i događaja:** Zašto je redatelj dodao lik drugoga strojovođe? Obratite pažnju na izgled dvojca i razmislite o komičnom učinku koji izazivaju. Koji još novi likovi i epizode postoje u filmu (policajac koji pronalazi izgublenu djecu, žena koja traži milostinju za gladnu djecu, ali odbija hranu koju joj nude zadrugari...)? Razmislite o njihovoj svrsi, tj. odgojnoj pouci.

- **Izbacivanje likova i događaja:** Promislite koju su ulogu u romanu imali Ljubanovi i Perini roditelji. Oni u filmu izostaju. Koliko se onda film bavi socijalnim razlikama između likova?
- **Drugačiji raspored scena:** Kakav je dojam na vas ostavilo to što film odmah otkriva veliku nepogodu koja je zadesila vlak i učenike? Primijetite načine pomoću kojih se vraća u prošlost da ispriča priču do te problematične točke.
- **Promjena početka ili kraja:** Kako završava roman, a kako film? *Vlak u snijegu* prvotno je zamišljen kao mjuzikl.²⁰ Sjetite se nekoga drugog dječjeg filma i razmislite je li i u njemu redatelj htio film približiti dječjoj publici pjesmom.
- **Izmjena konteksta:** Redatelj je mogao izabrati da radnju filma smjesti u neki neodređeni grad bez isticanja kulturnih znamenitosti. Primijetite pak kako je zagrebački štih ostvaren glazbom na najljepši mogući način.
- **Jezične promjene:** Što znači riječ *zadruga*? Postoje li neke druge riječi koje danas više ne koristimo?

Primjeri pitanja za pripremu i metodičku obradu *Koka i duhova*

Smatramo da je jedan od načina na koje učenike možemo zainteresirati za gledanje filma u sklopu nastavnoga programa – što ujedno može poslužiti kao motivacija u uvodnome dijelu sata – pogledati trejler. Prilika je to i za kratki razgovor o tome koliko bi on trebao otkriti o samome filmu, koje sve podatke možemo naći u njemu (redatelj, scenarist, glumci...), koja mu je struktura i svrha te kako nabrojanim sastavnim elementima ostvaruje tu svrhu. S obzirom na to da je *Koko i duhovi* dječji film, pretpostavlja se da mu je ciljana publika primarno osnovnoškolski uzrast. Uspijeva li je privući trejlerom? Trejler kao motivaciju možemo iskoristiti i za propitkivanje učeničkih očekivanja od filma.

Ovdje ćemo iznijeti daljnja pitanja koja mogu inspirirati nastavnika u pripremi sata na kojemu se obrađuje filmska ekranizacija dječjega romana. Svakako, bilo bi dobro da nakon gledanja filma i emocionalno-intelektualne stanke učenici s ostatkom razreda podijele i obrazlože prve opće dojmove. Jedan je od prvih zadataka odrediti filmski rod te istaknuti osnovne motive koji se provlače kroz film (uz sažeto prepričavanje filmske priče), odrediti mjesto i vrijeme radnje, izdvojiti likove te sažeto iznijeti neke njihove glavne osobine. Zatim bi trebala uslijediti detaljna analiza filmskih izražajnih sredstava, naravno, prilagođena osnovnoškolskome uzrastu u kojemu se obrađuje filmski naslov.

²⁰ Podatak je poznat Nikici Giliću. Navodi ga u *Uvodu u povijest hrvatskog igranog filma*.

- Koji je ovo filmski rod? Prisjetimo se što je igrani film i što ga karakterizira. Sjetite se primjera još nekih dječjih igranih filmova nastalih na osnovi književnih predložaka.
- Gdje se i kada zbiva radnja filma?
- Koliko dijelova radnje razlikujete u filmu? Razlikuju li se oni s obzirom na roman i ako da, do kojih je promjena došlo?
- Tko su glavni likovi? Jeste li zapazili koje nove likove? Saznajemo li o karakterizaciji likova jednako koliko i u romanu? Kako se njihova karakterizacija ostvaruje na filmu? Mogu li se s lica iščitati njihove emocije i stanja? Navedite nekoliko primjera za to.
- Istaknite Kokove osobine, uključujući vanjski izgled. Pronalazite li uporište za njegov fizički izgled u opisu u romanu? Je li književni opis bio duži ili kraći, iscrpniji ili sažetiji? Ako Koko odudara od predodžbe lika kakvim ste ga zamišljali na osnovi romana, o kojim se promjenama radi? Što je s ostalim likovima? Jesu li odnosi među njima više ili manje razrađeni u odnosu na roman? Oprimjerite.
- Kako su prikazani negativni likovi u filmu? Promotri njihov fizički izgled, kostime, kao i ugođaj u scenama u kojima se pojavljuju. Čime se ostvaruje taj ugođaj?
- Kakva je gluma dječjih i odraslih likova u filmu? Djeluju li vam uvjerljivo i prirodno? U glumi su jako važne mimika i gesta. Navedite nekoliko primjera iz filma. Koliko se često provodi gesta po kojoj je Koko najpoznatiji?
- Čest je krupni plan u kojemu je lice u prvome planu da potakne napetost, strah i slično. Njime se može pogotovo djelovati na dječji doživljaj lika jer djeca osjećaju da je glava najvažniji dio tijela, što dokazuju njihovi najraniji crteži. Na osnovi krupnoga plana djeca brzo zaključuju je li im lik simpatičan ili antipatičan (usp. Težak 1999: 37-38).
- U vezi s posljednjom točkom, korisna aktivnost može biti zaustavljanje kadrova u kojima je Koko prestrašen, iznenađen, ljut, isprovociran, razočaran, zbunjen, radostan... Možemo s učenicima analizirati i kadrove koji su im prethodili, ili pripremiti i pomiješati fotografije kadrova te provjeriti misle li učenici da bi različiti raspored kadrova imao za posljedicu drugačija emocionalna stanja likova.²¹
- Koje ste još filmske planove zapazili? Oprimjerite. Zašto mislite da ih je redatelj izabrao?
- Koje ste kutove snimanja zapazili? Oprimjerite. Koji im je cilj?

²¹ Poznat je sličan eksperiment, tzv. Kuševljovljev efekt koji su dvadesetih godina prošloga stoljeća izveli sovjetski sineasti s glumcem Ivanom Možuhinom, ili onaj koji je proveo Alfred Hitchcock.

- Boja je također ključan element. Koje je boje Maričina marama? Što mislite zašto je redatelj odabrao baš crvenu boju? Što ta boja predstavlja? Da je redatelj odabrao neku tamnu boju, mislite li da bi se prenijela ista poruka, bi li atmosfera situacije u kojoj Koko spašava sestru bila identična? Što još možete reći o boji u filmu? Promotrite plakat za ovaj film.

Osim boja ili dinamične izmjene kadrova i svjetla, filmska izražajna sredstva poput zvukova, šumova i glazbe također grade napetu atmosferu filma. Glazba – koja je pogotovo u stanju djecu razveseliti, rastužiti i slično – upotpunjava likove, tj. dojam i raspoloženje koje ostavljaju na gledatelja (usp. Težak 1999: 42). Vrlo često potiče dramatičnost karakterističnu za dječji avanturistički film.

- Što možete reći o zvuku u filmu? Jeste li primijetili dinamičniju glazbu u nekim dijelovima filma? Ako da, koji su to dijelovi? Zašto mislite da je tako? Što sugerira glazba? Kada se mijenja i zbog čega? Gdje je u filmu glazba pojačala osjećaj zaigranosti i pustolovine? Opišite te prizore.
- Kako rekreaciji razdoblja (sedamdesete i osamdesete godine prošloga stoljeća) pridonose kostimografija i scenografija? Ima li nekih govornih naznaka o tome? Prati li to možda glazbena pratnja?
- Početak i kraj filma povezuje intervju. On zaokružuje film u cjelinu. Što je redatelj htio time postići na početku, a što na kraju?
- Je li vas u filmu nešto jako uznemirilo, uplašilo ili šokiralo?
- Vjerujete li u duhove i ako da, objasnite kojom biste ih umjetnošću najbolje dočarali (film, glazba, strip, fotografija, ples, slikarstvo...)?
- Nakon prikazivanja filma, objavljivanja doživljaja te sadržajne i formalne interpretacije možemo potaknuti i raspravu među učenicima, kao što je problemsko pitanje o škrtosti, novcu i varljivim prvim dojmovima.

U zadnjemu dijelu sata možemo zadati učenicima da se podijele u manje grupe u kojima će izraditi dopadljiv filmski plakat, pazeći na grafičko oblikovanje jednako kao i na informativnost u smislu ključnih imena filmske ekipe koja je sudjelovala u stvaranju filma. (Prije toga im je dobro pokazati nekoliko filmskih plakata, što domaćih, što stranih, i istaknuti njihovu strukturu, a poslije ga mogu usporediti s originalnim filmskim plakatom za *Koka i duhove* te promotriti što se njime htjelo postići.) Alternativa može biti usporediti naslovnice nekoliko izdanja romana *Koko i duhovi* i filmskoga plakata.

Za domaći zadatak učenicima možemo zadati da pronađu birane podatke o filmu, romanu ili primjere drugih filmskih ekranizacija (sa

stranica kao što je *Filmski leksikon* Leksikografskog zavoda Miroslava Krleže ili filmskih portala poput i osnovnoškolcima razumljiva amatersko-ga filmskog portala FAK-a itd.), što će učenike potaknuti na svrsishodno pretraživanje interneta.

Naziv scene:	
LIKOVNI	MJESTO RADNJE
Likovi su u toj sceni:	Mjesto je radnje: Odabrao/Odabrala sam ga, zato što:
Opis likova:	KAMERA
	Kako bih probao/probala namjestiti kameru?
RADNJA	UGODAJ
Što se sve dogodilo u toj sceni?	Kakav ugodaj vlada tijekom te scene?
	Čime ga positižem? (boje, svjetlo...)
	GLAZBA
	Glazba za vrijeme trajanja te scene bila bi:
	Glazbom bih želio/željela postići ovaj učinak:

ZAKLJUČAK

Pričanje priča odvajkada je jedna od glavnih aktivnosti u ljudskim zajednicama, no postoje različiti načini medijalnoga posredovanja tih priča: film se služi kombinacijom pokretne slike, riječi i tona, a književnost prenosi svoje sadržaje izričito riječima. Jedan od ciljeva u ovome radu bio nam je dekonstruirati uzvišeno mišljenje o podčinjenome statusu filmske ekranizacije naspram originalnoga predloška. Zaustavili smo se na nekim primjerima scenarističkih izmjena, ali sa sviješću da je nemoguće doslovno prenijeti književne stilske figure u filmski medij i zato ne treba žaliti za onim što je izgubljeno pri adaptaciji romana u film, već promisliti o onome što se postiglo. Film je kompleksna umjetnost s vlastitim zakonitostima koje doslovnu ekranizaciju čine nemogućom. Iako se pokazalo da su redateljske interpretacije razmatranih dječjih romana u našoj književnosti bile vjerne svojim predlošcima, potrudili smo se da ovaj rad odašilje snažnu poruku da ne držimo da je takvo preslikavanje inače obavezno. Alternativna izjava da je filmsko djelo uništilo književno pokazuje nedostatak svijesti o tome da je izvjesna doza destrukcije nužna. Drugačije to može biti rečeno tako da redatelj i scenarist *ne prevode* tuđa, oni *pišu* vlastita djela. Nema sumnje da će se prisna veza između filma i književnosti nastaviti pa je ono čemu se možemo nadati razvijanje svijesti o dvosmjernoj prirodi njihova odnosa iz kojega mogu izvući obostranu korist, odnosno o reverzibilnom putu koji otvara vrata za plodonosnu razmjenu ideja, ali i o nužnosti metamorfoza uvjetovanih različitom prirodom tih dvaju medija.

Cilj nam je zatim bio istražiti zadani korpus dječjih romana i njihovih filmskih ekranizacija u značajnom povijesnom razmaku od tridesetih godina prošloga stoljeća do recentnih ostvarenja. Moglo se primijetiti da domaća kinematografija ima slavnu tradiciju dječjega filma, mahom filmskih ekranizacija romana. Kao prvo, Lovrak je svojevremeno pružio literarni model djeteta *bliska djetetu*, ali suvremenome osnovnoškolcu sadržajno i stilski bliži je Kušanov junak. Kao drugo, dio kolektivne memorije odavno čine Reljin *Vlak u snijegu* i *Družba Pere Kvržice* Vladimira Tadeja po istoi-menim romanima Mate Lovraka, a danas se Kušanovi romani iz pedesetih uspješno prilagođavaju *fejsbukovskoj* generaciji. Ako ova dva para djela vežu vedrina, humor i optimizam, razdvajaju ih različiti ambijenti (selo, grad), nesavršen model glavnoga junaka te drugačije vrijednosti: nekada je naglasak bio na skladu i kolektivnome radu, a potom se poticala individualna znatiželja kao konstruktivan način dolaženja do odgovora. Naumili smo dati i nekoliko prijedloga kako usporedno analizirati i interpretirati roman i filmsku ekranizaciju jer film, na način analogan književnosti, može biti izuzetno važno nastavno sredstvo u razvijanju sposobnosti promatranja, razmišljanja, zaključivanja i samostalnoga rada. Kada upoznaju izra-

žajna sredstva filma jednako kao što poznaju izražajna sredstva književnosti, učenici će primjereno sudjelovati u analizi i interpretaciji djela koje bi ih trebale potaknuti i da kritički promišljaju komercijalne naslove koje konzumiraju u slobodno vrijeme. Zalažemo se za to da ih treba podučiti da je filmska ekranizacija nečija vizualizacija iz koje treba izvesti značenje. Parafrazirat ćemo tako Bluestonea uz očitu izmjenu – Na pitanje: Sviđa li ti se grčka *Elektra*, odgovor treba glasiti: Čija? Sofoklova ili Euripidova? Jednako tako, na pitanje: Sviđa li ti se *Vlak u snijegu*, odgovor treba glasiti: Čiji? Lovrakov ili Reljin? (Bluestone 1961: 90).

LITERATURA

Knjige

- BLUESTONE, George (1961) *Novels into film*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- CINQUEGRANI, Alessandro (2009) *Letteratura e cinema*. Brescia: La Scuola.
- CRNKOVIĆ, Milan i TEŽAK, Dubravka (2002) *Povijest hrvatske dječje književnosti: od početaka do 1955. godine*. Zagreb: Znanje.
- Film i nastava* (1960) Uredio: Vasilije Točanac. Beograd: Savremena škola.
- Filmski scenario u teoriji i praksi* (1978) Uredio: Petrit Imami. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- GILIĆ, Nikica (2010) *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Zagreb: Leykam.
- KUŠAN, Ivan (2011) *Koko i duhovi*. Zagreb: Znanje.
- KUŠAN, Ivan (1995) *Zagonetni dječak*. Zagreb: Znanje.
- LOVRAK, Mato (1954) *Vlak u snijegu*. Zagreb: Mladost.
- Nastavni plan i program za osnovnu školu* (2006) Uredili: Dijana Vican i Ivan Milanović Litre. Zagreb: Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa.
- PETERLIĆ, Ante (1982) *Osnove teorije filma*. Zagreb: Filmoteka 16.
- TEŽAK, Dubravka (1990) *Dječji junak u romanu i filmu*. Zagreb: Školske novine.
- TINAZZI, Giorgio (2010) *La scrittura e lo sguardo. Letteratura e cinema*. Padova: Marsilio.
- UVANOVIĆ, Željko (2008) *Književnost i film: teorija filmske ekranizacije književnosti s primjerima iz hrvatske i svjetske književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska, Ogranak.

Internetski i elektronički izvori

Baza HR kinematografije – igrani film. Pregled: 10. 8. 2014. <http://www.filmski-programi.hr/baza.php>

Filmski leksikon. Pregled: 10. 8. 2014. <http://film.lzmk.hr/>

GROZDANIĆ, Josip. *Mali junaci velikog ekrana*. Pregled: 28. 9. 2014. <http://www.matica.hr/vijenac/456/Mali%20junaci%20velikog%20ekrana/>

HRANJEC, Stjepan. *Razine divergencije između modernosti i pouke u dječjoj književnosti*. Pregled: 3. 8. 2014. http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=40168

Hrvatska enciklopedija. Pregled: 10. 8. 2014. <http://www.enciklopedija.hr/Default.aspx>

KRLEŽA, Miroslav. Pregled: 10. 8. 2014. <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1215>

LOVRAK, Mato. Četiri članka Mate Lovraka. Pregled: 3. 8. 2014. http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=129030

Mediji. Portal za medijsku kulturu. Pregled: 3. 8. 2014. <http://mediji.hr/category/mediji/>

OPAČIĆ, Nives. *Saperlot i Orka*. Pregled: 3. 8. 2014. <http://www.matica.hr/vijenac/450/Saperlot%20i%20Orka/>

RAFAELIĆ, Daniel. *Vlak u sniježu*. Pregled: 3. 8. 2014. <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2008>

ReadWriteThink. Pregled: 3. 8. 2014. <http://www.readwritethink.org/>

TEŽAK, Dubravka. *Vitez i Kušan – začetnici moderne hrvatske dječje književnosti*. Pregled: 28. 9. 2014. http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=42684

Using film in schools: a practical guide. Pregled: 3. 8. 2014. <http://learnaboutfilm.com/pdf/usingfilm.pdf>

ŽEKO, Kristina. *Pustolovni dječji roman*. Pregled: 28. 9. 2014. http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=37914

Filmografija

KUŠAN, Daniel (2011) *Koko i duhovi*.

RELJA, Mate (1976) *Vlak u sniježu*.

TADEJ, Vladimir (1970) *Družba Pere Kvržice*.

ŽARKOVIĆ, Dražen (2013) *Zagonetni dječak*.

FILM ADAPTATIONS OF THE LOVRAK'S AND KUŠAN'S CHILDREN'S NOVELS

SUMMARY

The work analyses and interprets Mato Lovrak's novel *Train in the Snow*, written in the 1930's, as well as the similarities and the differences between the book and the film adaptation made during the Yugoslav socialist era. The second major theme of this work is the analysis and interpretation of *Koko and the Ghosts*, the novel Ivan Kušan wrote in the 1950's, as well as the differences between the book and the film adaptation situated in Zagreb during the 1970's, even though the movie was shot just a few years ago. By analysing the themes, motifs and values in the abovementioned exemplary works of Lovrak, Kušan, Relja and today's directors of the Koko series we come to conclusion that Lovrak's biggest innovations in Croatian children's literature are having a child from the country as the novel's protagonist and celebrating the values of camaraderie and work ethics while Kušan's major innovations are setting the novel in the city and permitting the child-hero to be less than perfect. Furthermore, by analysing the narrative changes that are bound to happen when adapting literature for the screen, or by analysing the motivation behind such changes, we can only conclude they are justified and logical in terms of the nature of different media, or the different legitimate story-telling tools at their disposal. Last but not least, the work includes examples of questions that can help an educator to teach these titles to the third, fourth and fifth grade students.

Key words: film adaptation, children's novel, Mato Lovrak, Mate Relja, Ivan Kušan, Daniel Kušan, *Train in the Snow*, *Koko and the Ghosts*.