
DOI: <https://doi.org/10.47960/2303-7431.28.2023.100>

UDK: 791.44-053.2(497.5)“1991/2020“

Izvorni znanstveni članak

Primljeno: 22.XI. 2022.

Prihvaćeno: 30. XI. 2022.

ZLATKO VIDAČKOVIĆ – IVA ROSANDA ŽIGO

Sveučilište Sjever

zlatko.vidackovic@gmail.com – irosandazigo@unin.hr

STATUS DJEČJEGA LIKA U HRVATSKOME DUGOMETRAŽNOM IGRANOM FILMU U RAZDOBLJU OD 1991. DO 2020. GODINE

Sažetak

Cilj je ovim radom predstaviti poziciju dječjega lika u hrvatskome dugometražnom igranom filmu pa je radi toga provedena analiza sadržaja jedanaest odabranih filmova snimljenih u razdoblju od 1991. do 2020. godine. U teorijskome dijelu rada kreće se od pretpostavke kako je film, u prvome redu, medij masovne komunikacije koji s određenom svrhom i razlogom uspostavlja dijalog s publikom pa se u skladu s ovim određenjem nerijetko i pojavljuje kao interpretator društvenih zbivanja. Navedeno se pokazalo osobito zanimljivim u analiziranim filmovima, u kojima se upravo kroz lik djeteta nastoji ukazati na šire socijalne i kulturne probleme današnjice. Slijedom navedenih teorijskih polazišta potpunjenih provedenom analizom sadržaja odabranih filmova, istraživanje je pokazalo kako se dječji likovi u hrvatskome filmu uglavnom pojavljuju kao važni sudionici i svjedoci te izravnije ili posrednije žrtve u pravilu obiteljskih drama i zategnutih odnosa među odraslima, najčešće roditeljima.

Ključne riječi: dječji lik; hrvatski dugometražni igrani film; masovni mediji; melodrama; obiteljski film

Uvod

Od devedesetih godina prošloga stoljeća u filmovima za djecu, kao i u onima namijenjenima odrasloj publici, dječji likovi pojavljuju se neprestano u hrvatskim dugometražnim igranim filmovima. Dakako, rasprava o poziciji djeteta bilo u filmu za djecu ili filmu za odrasle¹ kompleksna je tema koja uključuje niz pitanja i aspekata, od onih edukativnih i psiholoških preko kulturnih do institucijskih i tekstualnih. Već sama upotreba termina *film za djecu* može se shvatiti vrlo široko i ambiciozno zato što se njime mogu obuhvatiti filmovi namijenjeni djeci, filmovi o djetinjstvu ili, pak, filmovi u kojima su djeca glavni junaci ili je njihova pozicija jednaka statusu koji je dodijeljen odraslim protagonistima. Jednako tako, sve popularnija produkcija tzv. *obiteljskih filmova* u kojima se razabire tendencija ukidanja distinkcije između dječjih i odraslih likova, kao i sve očitija kompleksnost suvremenih filmova za djecu, pokazuju kako neke tipične odrednice ovoga filma postaju slične onima u filmovima namijenjenima odrasloj publici. Prema tomu, konvergencija filma za djecu kojoj svjedočimo očituje se kako u temama i narativnim strategijama (npr. pojačan interes za obradu teških, senzibilnih ili tabuiziranih subjekata) tako i u pojavi sve složenijih režijskih postupaka. I premda bi se, upravo zbog ovih spomenutih evidentno složenijih režijskih postupaka, suvremenoj produkciji filmova za djecu moglo zamjeriti zanemarivanje recepcijskih i uopće kognitivnih sposobnosti mladoga gledatelja, činjenica je da se u novije vrijeme dječjoj publici pristupa na drugačiji, neki redateljli zaključili bi, ozbiljniji način (Kümmerling-Meibauer, 2013, 40).²

U ovome radu fokus nećemo staviti na potonje istaknutu osobitost suvremenoga filma za djecu, kao što se nećemo interesirati niti pozicijom dječje publike u kontekstu ovih okolnosti. Dijelom se ovoga problema

¹ Termin *film za odrasle* koristimo isključivo radi razlikovanja filma namijenjena odrasloj publici i onoga namijenjenog, u prvome redu, djeci.

² Činjenica je da svaki gledatelj filmove doživljava na poseban način koji ovisi o njegovu osobnom iskustvu, znanju, interesima i gledištima koja zauzima. Krešimir Mikić u knjizi *Film u nastavi medijske kulture* iz 2001. godine navodi kako tijekom djetinjstva i odrastanja čovjek prolazi kroz četiri različite faze, odnosno procesa doživljaja filma, kroz faze participacije, identifikacije, distanciranja i projiciranja. O čemu detaljnije u Mikić, 2001.

dotiče članak *Dječji likovi u suvremenom hrvatskom filmu i hrvatski film za djecu* autora Zlatka Vidačkovića, a kojim se pobliže određuje status lika u hrvatskome filmu za djecu (Vidačković, 2022). No, s obzirom na činjenicu da se u radu autor dotiče i pozicije dječjega lika u filmu za odrasle, naše istraživanje valja shvatiti kao svojevrsan nastavak istraživanja provedena u svrhu izrade netom spomenutoga članka. Što se, pak, tiče filma za djecu, istaknut ćemo samo, referirajući se na Stjepka Težaka, kako u skladu s komunikacijskim načelom film, a odnosi se to i na likove djece u njemu, komunicira s gledateljem kroz zabavu, edukaciju i promidžbu (Težak, 2002). Ovoga određenja držat ćemo se vrlo suzdržano pa ćemo naglasak staviti isključivo na komunikacijsko načelo filma smatrajući pritom kako elemente zabave, edukacije i promidžbe treba ipak detaljnije preispitati i prilagoditi ih složenostima i zahtjevima vremena u kojemu živimo.

U nastojanju teorijskoga određenja filma kao masovno-komunikacijske pojave u najvećoj mjeri posegnut ćemo za onim doprinosom koji je u hrvatskoj znanstvenoj literaturi ostvario hrvatski teoretičar filma Hrvoje Turković i koji filmskoj pojavi nerijetko pristupa upravo iz medijskoga i informacijsko-komunikacijskoga očista (Turković 1993, 1994, 2005, 2021). Nedvojbeno, film jest komunikacijska pojava koja se s određenom svrhom i razlogom obraća svojoj publici. Imajući na umu upravo istaknuto, svrha je ovoga istraživanja odrediti poziciju dječjih likova u dugometražnome hrvatskom igranom filmu za odrasle. Analizom sadržaja jedanaest odabranih igranih filmova nastalih u razdoblju od 1991. do 2020. godine pokazat ćemo kako su djeca važni sudionici, svjedoci, ali nerijetko i žrtve drama i napetih odnosa među odraslama, najčešće roditeljima. Jednako tako, nastojat ćemo pokazati kako ovi filmovi upravo kroz poziciju djeteta preispituju status nukleusne obitelji³ u suvremenome hrvatskom društvu te nerijetko pokazuju, s jedne strane, snažno prisutan patrijarhalni obrazac, a s druge jasno ukazuju na njegovu apsurdnost kao i potrebu za ukinućem tradicionalnih, konvencionalnih

³ Nukleusna obitelj ona je pozicija s koje objektivni antagonizmi ulaze u središte individualne subjektivnosti, održava ekonomske uvjete kao ideologije, ali i usaduje percepcija sebstva kao podređenoga, skromnoga i bespomoćnoga (Elliott, 2007).

okvira unutar kojih još uvijek funkcionira današnje društvo. Upravo taj rascjep i uzrokuje niz tjeskobnih, klaustrofobičnih i nasiljem ispunjenih scena u kojima je dječjim likovima dana ravnopravna pozicija s odraslima. Dodamo li navedenomu činjenicu kako tijekom posljednjih petnaestak godina sve veću važnost u hrvatskoj kinematografiji imaju filmovi za djecu i mlade kao zaseban ogranak filmske produkcije, ali i sve izraženiju distinkciju (u dramaturškome i režijskome smislu) koju djeca i mladi protagonisti imaju u filmovima za djecu i filmovima za odrasle (Vidačković, 2022), motivacija za pisanje ovoga rada postaje jasnija i, mišljenja smo, posve opravdana.

Određenje filma u kontekstu njegovih epistemološko-komunikacijskih osobitosti

Radi boljšega razumijevanja epistemološko-komunikacijskih osobitosti analiziranih filmova držimo važnim istaknuti Turkovićevo mišljenje (2021) prema kojemu je, bez obzira na karakteristike fikcionalnoga, imaginaciji usmjerena i imaginacijom vođena filmovanja – upravo polifunkcionalnost ona osobitost koja je film učinila masovno-komunikacijskom pojavom, odnosno masovnim medijem. Zahvaljujući, stoga, tehnološkim, razvijajućim posebnostima, ali i s obzirom na multiplikacijsku proizvodnju prilagođenu širokoj publici, film ima sposobnost obratiti se raznolikim doživljajnim interesima najšire publike. Pritom valja imati na umu i posebne interese različitih ograničenijih društvenih grupa (Caroll, 2013) koje su dijelom tzv. posebne publike. Prema Turkoviću film, a pritom mislimo kako na gledatelje tako i na proces stvaranja filma, podrazumijeva stanovito epistemološko usuglašavanje ljudi uključenih u proces njegova gledanja/stvaranja. Upravo zato, a razmišljajući o filmu kao masovnome mediju, raspravu i možemo usmjeriti prema pitanjima njegovih komunikacijskih osobitosti. Film uobličava komunikacijski odnos, on je priopćenje, a „zahvaljujući svojoj epistemološkoj polifunkcionalnosti, postao je masovno-komunikacijskom društvenom pojavom, konstitutivnim čimbenikom modernizma“ (Turković, 2008).

Navedeno je, dakako, s vremenom pridonijelo porastu broja gledatelja i stvaranju masovne publike koja se počela diferencirati u specifične doživljajne skupine koje su postale regulatorom određena tipa stvaralaštva. Tako se uspostavila orijentacija prema masovnoj publici koja je dobno, rodno, statusno i obrazovanjem različita, a kojoj su se namjenjivali tzv. filmovi *za zabavu*, tj. *zabavi* orijentirano stvaralaštvo (Turković, 2005).

Slijedom navedenoga formirale su se interesno različite podskupine publike (npr. muška, ženska, dječja publika, publika etničkih manjina, različiti tipovi visokoobrazovane, *elitne* publike i dr.) na koje su posebno ciljali filmovi određene vrste i stila (npr. akcijski filmovi ciljali su mušku publiku, melodrame pretežito žensku, dječji filmovi dječju, *umjetnički filmovi* obrazovanu publiku, eksperimentalni također, itd.) (Turković, 2021).

S obzirom na tematsko-motivske, stilske i režijske osobitosti filmova koje su u fokusu naše rasprave teško je diferencirati publiku u kontekstu spomenutih rodnih, rasnih, statusnih ili nekih drugih kategorija. No, činjenica je da vrlo često filmovi zapravo pokazuju poseban senzibilitet prema ovim netom istaknutim kategorijama pa smo skloniji kazati, kako smo već istaknuli, kako je u središtu našega zanimanja obiteljski film, namijenjen odrasloj publici, a u kojemu se kao glavni junaci pojavljuju djeca i mladi ljudi. Za razliku od filma za djecu u kojima je odnos djece i odraslih nerijetko sveden na sporedne i marginalne dramske i komične funkcije (Vidačković, 2022), u primjerima koje iznosimo u nastavku glavni su junaci djeca, dramaturški u potpunosti ravnopravna odraslim likovima. I upravo kroz te dječje likove redatelji i scenaristi progovaraju o teškim, osjetljivim, tabu-temama koje rasvjetljuju složenosti i teškoće društva u cjeline, koristeći nerijetko složene naracije i estetska sredstva, kao što su, primjerice, izlaganje u 1. licu, retrospektivu, višestruke perspektive, kombinacije različitih vremenskih razina i intermedijalnih aluzija na druge itd. Netom spomenuti režijski i scenarističko-dramaturški postupci govore u prilog još jednom određenju filmske umjetnosti i filmskoga medija, a to je njegova uloga

interpretatora društveno-kulturne zbilje iz koje izrasta i s kojom neminovno ostvaruje specifičnu vrstu dijaloga. Prema tomu, tematsko-motivske odrednice filmova o kojima će nešto više riječi biti u nastavku ovoga rada izgrađene su na temeljima prepoznatljivih neuralgičnih točaka domaćega društva svojstvenih suvremenom hrvatskom filmu uopće a koje, između ostaloga, obuhvaćaju probleme nasilja, mučne obiteljske odnose, položaj djeteta i žene u disfunkcionalnoj obitelji, problem majčina, siromaštva i sl.

Dječji likovi u hrvatskome dugometražnom filmu u razdoblju od 1991. do 2020. godine

Tijekom posljednjega desetljeća 20. stoljeća dječji likovi u domaćem filmu bili su prilično zanemareni i marginalizirani, pa se kao jedini *pravi* takav lik izdvaja onaj desetogodišnjega Ivana Barića koji u Papićevoj *Priči iz Hrvatske* iz 1990. godine igra dječaka, a kasnije i mladića koji dječjim očima svjedoči načinima na koje se tada aktualna politička zbivanja i promjene u društvu prelamaju na odnosima u njegovoj obitelji i široj zajednici. Infantilna opservacijska vizura u određenoj je mjeri pridana i liku gimnazijalca Gustava koji u *Ljetu za sjećanje* Brune Gamulina iz 1991. godine, filmu temeljenu na motivima proze Antuna Gustava Matoša, nevino i razmjerno naivno, pa time i ne baš uvjerljivo, u scenografiji dvorca Brezovica svjedoči nekonvencionalnu odnosu mladoga umjetnika Zefira i atraktivne kontese.

Novo razdoblje hrvatskoga filma započinje novim stoljećem, tzv. nultim godinama, koje je započelo s nekoliko filmova mladih redatelja, kao što su, primjerice, Matanić, Sviličić, Nuić, Žarković, Ostojić i Milić. Ovo razdoblje karakteriziraju sve „kvalitetnija i tematski odvažnija djela“ (Škrabalo, 2008, 226), a pojava većega broja mladih debitanta neopterećenih ranijim ideološkim ili političkim pitanjima pridonijela je većoj stilskoj, tematskoj i žanrovskoj raznolikosti hrvatskoga filma. Tako se noviji hrvatski film „u većini svojih uradaka odlikuje respektabilnom estetskom kvalitetom, tematskom zanimljivošću, izostankom vanjskih pritisaka ili pak slabljenjem autocenzure u sučeljavanju s kontroverznim

ili donedavno izbjegavanim društvenim i povijesnim fenomenima“ (Škrabalo, 2008, 236). Upravo je u skladu s navedenim i zanimljivo istražiti na koji se način ova nova strujanja odražavaju na tretman koji dječji lik ima u hrvatskome dugometražnom igranom filmu namijenjenu odrasloj publici. Naime, u tim se filmovima vrlo često razlažu različite sociološke, psihološke, pedagoške i druge teme i motivi, a u sudbinama dječjih likova nerijetko se prelamaju tragični trenutci društvene zajednice, koje mogu potaknuti ratne strahote, otuđenje, nedostatak empatije itd. (Vidačković, 2022). Tako upotreba dječjega motrišta omogućuje redateljima „da učinkovitim hiperbolama te poigravanjima emocijama i očekivanjima gledatelja kreiraju pomaknute i manje ili više iskošene poglede na pojedince i društvo u cjelini“ (Vidačković, 755). Netom istaknuto stajalište potvrđuje i svih jedanaest predstavljenih filmova snimljenih u razdoblju od 1991. do 2020. godine koje, što se žanrovskoga određenja tiče, određujemo kategorijom obiteljskoga filma. No, s obzirom na tematsko-motivske i stilske osobitosti moguće ih je dodatno razdijeliti u dvije skupine, pa smo tako u prvu grupu svrstali skupinu obiteljskih filmova u kojima prevladavaju melodramatski, katkada i komični elementi, dok drugu grupu predstavlja skupina obiteljskih filmova s naglašenijim socijalnim, traumatičnim i tragičnim predznakom.⁴

U kontekstu prve skupine, a kojoj pripada šest filmova, u prvome su planu dječji likovi kojima je prvenstveno dodijeljena uloga promatrača pa i komentatora svijeta odraslih. U ovim primjerima dječji junaci nisu u tolikoj mjeri opterećeni težinom dominantne uloge oca, koja mu u skladu s patrijarhalnim konvencijama neizbježno i pripada i u skladu s kojom je on vrlo često izvor različitih oblika agresivnosti. Tako je u prvoj skupini filmova prije moguće zabilježiti svojevrsan intertekstualni i intermedijalni odnos s povijesnim događajima, ali i popularnom kulturom; prisutnost, nadalje, dokumentarizma i humornoga elementa, a koji osobito dolazi do izražaja u aluzijama na bivše političke režime, ali i u tematiziranju prvih ljubavi i s njima redovito povezanih nesretnih

⁴ Spomenimo tek uzgred kako su, primjerice, talijanski neorealizam i njegova suvremenija iranska inačica o ozbiljnim obiteljskim i društvenim dramama progovarali upravo iz dječje perspektive, kao iz njihovih obiteljskih i klasnih okolnosti i konteksta (Vidačković, 2022).

okolnosti. Stoga, u kontekstu ove skupine na prvome mjestu izdvajamo redatelja Tomislava Radića koji je u suradnji sa suscenaaristom Ognjenom Sviličićem 2005. godine snimio socijalnu dramu *Što je Iva snimila 21. listopada 2003.*, ostvarenje čiji naglašeno realistični prosede i pseudodokumentarizam umnogome podsjećaju, prvenstveno zbog načina snimanja, na dansku *Dogmu 95* (HFS, 2016). U fokusu sugestivno režirana, dinamična, dojmljivo atmosferska i dramaturški većinom besprijeekorna djela nalazi se četrnaestogodišnja Iva koja videokamerom dobivenom kao rođendanski dar toga dana snima događanja u svojoj obitelji, pripadnicima gornjega srednjeg sloja zagrebačkoga građanstva kojima u posjet stiže važan očevo poslovni partner iz Njemačke, a u druženju s kojim izbit će nesuglasice među Ivinim roditeljima kao i njihova malo-građanština.⁵ Na tematsko-motivskoj, pak, razini koju karakteriziraju, u prvome redu, osjećaj ljubavi i povezanosti te analiza odnosa na relaciji majka – kći, kći – očuh ovaj Radićev uradak podsjeća na Fellinijev film *La strada*. Oглеda se to, prije svega, u dubini riječi, u unutrašnjosti misli i osjećaja koje prenosi Ivina kamera (Pansini, 2006) kojom se primarno ne oslikavaju, kao što je to slučaj kod druge spomenute skupine filmova, tjeskoba i mučno stanje mladoga čovjeka u suvremenoj obitelji. Riječ je, stoga, o filmu u kojemu Radić pokazuje onu, u njegovim režijama oduvijek prisutnu, sklonost dokumentarizmu i eksperimentu, evidentnu još od *Žive istine* iz 1972. godine. Svojstva su to njegova rukopisa kojima, kako to dobro primjećuje Pansini, otkriva filmsku iluziju i daje svojevrsni *hommage* tehnologiji koja ima sposobnost poigravajući se pozicijama redatelj, glumac, pripovjedač na drugačiji, originalniji način prikazati stvarnost.

Iste te 2005. godine Neven Hitrec kao svoj drugi dugometražni igrani film režirao je nostalgičnu i pasatističku humornu kroniku *Snivaj, zlato moje*. Riječ je o svojevrsnu podsjećanju na zagrebačku četvrt Trešnjevka iz četrdesetih godina prošloga stoljeća, temeljenu na romanu *Još Hrvatska ni propala* Ivana Pahernika. Fotografijom dominira eskapistički prikaz Zagreba tijekom i neposredno nakon Drugoga svjetskog rata, dok je

⁵ O osobitostima naracije, posebice s obzirom na poziciju pripovjedača u filmu, vidi Lučić, 2009.

u središtu deideologizirana pastorala koja umnogome podsjeća na redateljska rješenja Kreše Golika. Umjesto stvarne ovaj film nudi hinjenu emotivnost koja pati od pretjerane epičnosti i stereotipnosti u opisima odnosa među likovima (HFS, 2016). U skladu s tim profilirani su i važni likovi djece, isprva dječaka, a kasnije mladića Tomice, te djevojčica odnosno djevojaka Janje i Tonke. Razvojem radnje ona ispočetka dominantna zaokupljenost prvom ljubavlju postupno sve više zadobiva obriše intrigantnijih dramskih tonova, usko povezanih s posljedicama očeva sudjelovanja u ratu. Riječ je, dakle, o romantičnoj pripovijesti, svojevrsnu *retrofilmu* o odrastanju u okviru sentimentalne evokacije života *malih ljudi*, koji se ipak nije uspio othrvati populističkomu sentimentu (Škrabalo, 2008, 244).

Nadalje, tragikom u završnici, melodramatičnošću u većemu dijelu trajanja te ambicioznim pokušajem opisivanja širega društveno-političkog konteksta, uz neizbježnu nostalgичnost, obilježena je i sugestivna, atmosferska, u rekreiranju jednoga razdoblja vješta i emotivna drama *Moram spavat' anđele* Dejana Aćimovića iz 2007. godine. Protagonist drugoga Aćimovićeva igranog redateljskog projekta bistar je i senzibilan dječak Goran koji ranih sedamdesetih godina 20. stoljeća odrasta u hercegovačkome gradiću, u višenacionalnoj obitelji u kojoj svjedoči otuđenju majke i oca te s tim povezanom narastajućom obiteljskom dramom koju će pojačati složene političke prilike i skora majčina bolest. Vizura djeteta promatrača dosta je spretno iskorištena, ona pridonosi i manjoj patetici odnosno lakšoj recepciji naglašenije melodramskih dijelova, baš kao i pojačavanju nostalgичna ugođaja te zanimljivu pogledu na žensku emancipaciju u ondašnjemu patrijarhalnom jugoslavenskom društvu. Sve navedeno, dodajmo, dodatno je zaokruženo atraktivnom pop-kulturnom i razumljivo nostalgичnom prtljagom koju predstavljaju Goranov afinitet prema stripovima i odigravanje Svjetskoga košarkaškog prvenstva u Ljubljani 1970. godine. Slijedom navedenoga valja se složiti s Gilićevom mišlju prema kojoj je ova politikom prožeta obiteljska melodrama vjerojatno jedno od najboljih ostvarenja upravo u žanru hrvatske melodrame tijekom prvoga desetljeća 21. stoljeća (Gilić, 2011, 155). Navedenom svakako govori u prilog činjenica što filmska radnja

zadobiva zapravo neočekivani obrat pa se, u trenutku u kojemu gledatelj može pomisliti kako je riječ o još jednom uobičajenom filmu, tematski zaokupljenom politikom, komunistima, bivšom državom, multinacionalizmom, događa neočekivani zaokret. Aćimovićev uradak tako postaje možda malo manje tipična, ali svakako dramaturški zanimljiva obiteljska drama koja film pretvara u dramu o razvodu sagledanu iz dječje perspektive.

Ovoj skupini pridodat ćemo i dva filma iz 2011. godine u kojima se kao središnji motivi ističu traume različitih predznaka i načini na koje se mladi protagonisti s njima nose. Riječ je o, na istinitim događajima temeljenoj, pseudobiografskoj ratnoj drami *Lea i Darija* redatelja Branka Ivande te o fantastičnoj mjuzikl-komediji *Duh babe Ilonke* Tomislava Žaje. U potonjemu slučaju posrijedi je film koji se bavi nelagodnom temom tretmana Roma u hrvatskome društvu, uz naglašenu afirmaciju tolerancije i njihova načina života, kao i afirmaciju drugoga i drugačijega, ma koliko nam se taj drugi i drugačiji isprva činio čudnim, neprihvatljivim i nespojivim s nama i našim načinom života. Unatoč brojnim nedostacima, od intenzivna posezanja za klišejima i posvemašnje predvidljivosti, preko ne uvijek skladna prepletanja komedije, mjuzikla, fantastike i natruha horora te nezgrapne režije i specijalnih efekata koji su ponajprije komični, izvedbom skromni pa i diletantski izvedeni, do neuvjerljivih i pretjerano ekspresivnih glumačkih interpretacija, mogli bismo kazati kako cjelina ipak funkcionira posve solidno. U središtu je radnje devetogodišnja romska djevojčica Manuša, bistra i znatiželjna zagrebačka djevojčica koja zbog svojega etničkog zaleđa učestalo trpi zadirkivanja i poniženja svojih školskih kolega. S druge strane, film *Lea i Darija* Branka Ivande progovara o tragičnoj sudbini male Lee Deutsch, velike zagrebačke međuratne dječje zvijezde. Posrijedi je priča o tragičnoj sudbini izuzetno darovite mlade glumice, plesačice i pjevačice koja je tijekom druge polovine tridesetih godina prošloga stoljeća kao glavna zvijezda dječjega kazališta Dječje carstvo punila zagrebački HNK i druga hrvatska kazališta i koja je kao Židovka u dobi od 16 godina umrla u stočnome vagonu vlaka na putu za Auschwitz. Praćena epitetima *hrvatske Shirley Temple* i *glumačkoga čuda od djeteta* Lea je

bila miljenica čitavoga grada, o kojoj su redovito izvještavali svi mediji. Nažalost, zbog *pogrešne* etničke pripadnosti, odnosno zbog židovstva, ipak nije uspjela izbjeći tragičan usud zbog kojega su je i nazvali *zagrebačkom Anne Frank*. Riječ je o scenografski i kostimografski dojmljivu, no teatralnu, neuvjerljivu i, u određenoj mjeri, eskapističkomu filmu. Vođeni željom za nezamjeranjem, autori su tendenciozno i proračunato izbacili sve društveno-ideološki provokativne situacije pa Lea Deutsch i njezina najbolja prijateljica Darija Gasteiger stvarnomu zaleđu likova udovoljavaju samo u onoj mjeri u kojoj su predstavljene kao zaigrana i darovita djeca. U tomu smislu cjelina se doimlje kao proračunat eklektični vodvilj u kojemu je maloj junakinji u stvarnosti oduzeto pravo i na stvarnu tragičnu smrt koja je zamijenjena nadrealnom scenom Leina plesa negdje u polju, na putu prema Auschwitzu.

Napokon, valja istaknuti kako je Goran Rukavina 2013. godine kao svoj redateljski kinoprviijenac realizirao psihološku egzistencijalnu dramu s elementima trilera i melodrame *Djeca jeseni*, u kojoj je važan lik onaj osmogodišnje djevojčice Marije (HFS, 2016). I u kontekstu ovoga filma moguće je govoriti o strategiji prikaza odnosa među odraslima te njihovih stanja i intimnih drama dijelom iz vizure djeteta. Djevojčica se tako nosi s jedne strane s majčinim nestankom, a s druge strane s očevom tjeskobom i razapetošću između života kakva je imao i onoga koji bi mogao imati s privlačnom mladom ženom s kojom se, uzgred rečeno, Marija jako dobro slaže. Iako je, naime, riječ o filmu koji karakteriziraju razvodnjena i kičasta vizualnost, nepotrebni izleti u apsurd, elementi trilera i pokušaji bizarna humora, u kontekstu ovoga našeg istraživanja važno je skrenuti pozornost upravo na djevojčičin lik koji se pojavljuje kao senzibilan i povremeno starmali promatrač drama koje je okružuju.

Što se druge skupine filmova tiče, valja istaknuti kako se dječji likovi ovdje pojavljuju kao ravnopravni sudionici teških i traumatičnih životnih okolnosti i obiteljskih odnosa. Ovim filmovima redatelji i scenaristi, upravo oslikavajući mučne odnose unutar nukleusne obitelji, donose širu sliku različitih frustracija društvenoga, ekonomskoga, političkoga i kulturnoga života.

U spletu najrazličitijih motivskih silnica – od poratnih do brakolomstva, od globalizacije do usamljenosti i otuđenja, od nacionalizma do posttraumatskih poremećaja u za današnje vrijeme tipično nukleusnim, ali i proširenim modelima obitelji – stvaraju sliku nesigurnoga svijeta koji raslojava tradicionalnu strukturu obitelji kao središta ne samo društvenoga, nego i individualnoga života“ (Car-Miheć i Rosanda Žigo, 2015, 144).

U takvu svijetu, nažalost, žive i djeca pa upravo ovu njihovu mučnu poziciju opisuju, i to na vrlo realističan način, filmovi o kojima će nešto više riječi biti nastavku. Jednako tako, zanimljivo je u kontekstu ovih primjera primijetiti i poziciju žene koja nerijetko, unatoč podređenoj poziciji koja joj je u obitelji i društvu predodređena, pokazuje snagu i hrabrost usprotiviti se šovinizmu i mizoginiji.

Na tragu iznesenoga valja, dakle, izdvojiti prvi iz ove druge skupine filmova, egzistencijalnu dramu *U zemlji čudesa*, koja se jednim dijelom odigrava u zapadnoj Hercegovini. Riječ je o, kako to ističe redatelj, svojevrsnoj antibajci „u kojoj se za razliku od klasičnih bajki ne razlikuje dobro i zlo“ (Angelini, 2009), a u čijemu je središtu devetogodišnja Alica, djevojčica koja odrasta sa samohranom majkom i stricem s kojim, kako bi preživjeli, na jednome vojnom poligonu skuplja čahure i krhotine granata. Nakon što se ozbiljno razboljela i nakon što joj je majka otputovala u Njemačku u kojoj prostituiranjem nastoji zaraditi za Alicino liječenje, djevojčica dopijeva u Zagreb. U ovoj sumornoj egzistencijalnoj socijalnoj drami, u kojoj autor na mnogo razina i kroz mnogo detalja donosi posvetu remek-djelu *Alice u gradovima* Wima Wendersa, u tolikoj mjeri da se film može smatrati varijacijom Wendersova ostvarenja, središnji su tematski motivi osobni i nacionalni identitet, traganje za vlastitom osobnošću i cesta kao plastično semantičko opredmećenje toga motiva (HFS, 2016). Unatoč gotovo posvemašnjoj doslovnosti i primjetnim elementima banalnosti, kao i vrlo slaboj režiji, neuvjerljivoj glumi te generalnoj naivnosti i artificijelnosti, lik djevojčice koja promatra i proživljava svijet oko sebe ipak je dovoljno intrigantan. To dolazi do izražaja čak i u trenucima u kojima se autor površno dotiče motiva pedofilije i socijalne distanciranosti.

Nadalje, korištenje djeteta kao sudionika i svjedoka obiteljske drame koja se prelama i na njegovim leđima, no čija je žrtva prvenstveno majka, a u kontekstu koje se ocrtava i socijalni kontekst, nalazimo i u psihološkoj obiteljskoj egzistencijalnoj drami *Majka asfalta* Dalibora Matanića iz 2010. godine. U ovoj sugestivno režiranoj, tjeskobnoj i naglašeno atmosferskoj priči većina odraslih likova nosi imena glumaca. Postupak je to koji pridonosi dojmu autentičnosti, u kontekstu kojega pratimo priču o bračnoj krizi i raspadu tročlane obitelji usred koje se nalazi dječak Bruno. Svjedoči distanciranosti i majčinoj hladnoći, očevim agresivnim ispadima, ali i žestoku tjelesnom nasilju koje se zbiva na Badnju večer. Ovu mučnu scenu dodatno opterećuje i majčin gubitak posla pa, odlučna othrvati se surovoj agresivnosti, nakratko odlazi kod obiteljskih prijatelja. No, i u ovoj obitelji žena je ta koja trpi fizičko nasilje pa majka s Brunom naposljetku dospijeva u automobil i na ulicu, nakon čega započinje podzaplet s asocijalnim i psihotičnim noćnim čuvarom u *shopping*-centru. Unatoč činjenici što su svi odrasli likovi u ovoj priči o raspadu obitelji nesretni, frustrirani i zlostavljani, ipak sva težina tih nesretnih odraslih sudbina slijeva se u jednoj točki – dječaku Brunu. Jednako tako, i Zagreb zadobiva ovdje jedno posve specifično ozračje koje je u potpunosti u skladu s dominantnim tonom radnje te se doimlje poput nekoga hladnog, turobnog skandinavskog grada što priziva *germansku hladnoću Austrijanca Michaela Hanekea ili gotovo skandinavsku distanciranost Belgijanaca Jean-Pierrea i Luca Derdennea* (Grozđanić, 2010).

Pravo na traumu i obiteljsku tragediju nije oduzeto ni mladoj Bebi, senzibilnoj djevojčici i kasnije djevojci koja je protagonistica psihološke socijalne drame *Šuti* Lukasa Nole iz 2013. godine. U filmu u kojemu se Nola u kontekstu domaće kinematografije izvornim i dosljednim autorским pristupom bavi temom obiteljskoga nasilja i njegova generacijskog perpetuiranja protagonistica je isprva djevojčica, a kasnije djevojka Beba koja je, osim nasilnim ispadima agresivna oca, godinama bila izložena i seksualnim zlostavljanjima očevih prijatelja. Naposljetku, zlostavlja je i agresivni dečko, a ovu mučnu i turobnu atmosferu dodatno podcrtava prisutnost pasivne, autodestruktivne majke alkoholičarke i brata koji će

joj konačno jedini i pokušati pomoći. Na istinitim događajima temeljeno ostvarenje, kalvariju protagonistice donosi na zanimljiv način, uz tjeskoban i klaustrofobičan ugođaj, uz promišljenu uporabu izvanjskoga i prirodnoga svjetla pri čemu se zbivanja većinom odigravaju u mračnim i nikad sasvim konkretiziranim interijerima. Unatoč dominantnu ugođaju artifičnosti, čemu pridonose i izrazite stilizacije, ovo feministički usmjereno djelo na uvjerljiv i sugestivan način predočava egzistencijalnu tragediju i traumatična stanja mlade protagonistice, kreirajući lik djeteta i djevojke kakav se u hrvatskome filmu ranije teško mogao vidjeti. I kao djevojčica i kao djevojka Beba je žrtva, kao što su žrtve svi ženski likovi u filmu, a njezina stanja predočena su na autentičan i vrlo dobro glumljen način.

U egzistencijalnoj drami *Ti mene nosiš* scenaristice i redateljice Ivone Juke iz 2015. godine izuzetno važan dječji lik, dramskom funkcijom i minutažom ravnopravan ostalim odraslim ženskim likovima, jest onaj desetogodišnje Dore. U kontekstu ovoga djela valja istaknuti kako je riječ o u dnevnoj novinskoj filmskoj kritici izvrsno ocjenjenu filmu koji se po svojim tematskim, stilskim, režijskim karakteristikama pojavljuje kao jedan od važnijih uradaka hrvatske produkcije u 21. stoljeću.⁶ U središtu je radnje senzibilna zagrebačka djevojčica koja odrasta u problematičnoj obitelji, uz otuđenu majku, mlađega brata i oca, sitnoga kriminalca i dilera koji se poslije odslužene zatvorske kazne vraća obitelji. Od napetih obiteljskih odnosa djevojčica bježi u maštu i sitne laži te u detaljno proučavanje lika i djela Zdravka Mamića, jer mašta o tome da jednoga dana postane nogometna menadžerica. Doru sjajno utjelovljuje Helena Beljan, na pulskome festivalu ovjenčana nagradom *Breza* za najbolju debitanticu, a njezin lik funkcionira kao jedna od ravnopravnih

⁶ Osobito je pozitivno o ovome filmu pisao Njegić u *Slobodnoj Dalmaciji* istaknuvši kako je koncept filma Juka „žanrovski mudro osovala oko tzv. short cuts drame oplemenjene kozmičkim prostorno-vremenskim povezanostima protagonista koji se sreću kao slučajni prolaznici, ne znajući da će im neka viša sila ispreplesti konce sudbina paralelnim montažama, prikazati iste događaje iz različite perspektive i uglavnom omogućiti njihovu ili gledateljevu katarzu“ (Njegić, *Slobodna Dalmacija*, 2015).

protagonistica različitih dobi i obiteljskih situacija, koje zajedno funkcioniraju kao kaleidoskop položaja i uloga žena u današnjemu hrvatskom društvu.

Sličan kaleidoskop ženskih karaktera i društvenih uloga nudi također feminizirana egzistencijalna drama *Trampolin* suscenaaristice i redateljice Zrinke Matijević iz 2016. godine. Posrijedi je još jedan film u kojemu je dječji lik ravnopravan dvama odraslima, odnosno odraslijim ženskim likovima. Lina je devetogodišnja djevojčica koja odrasta ponajviše uz histeričnu samohranu majku i brižnu baku, u obitelji u kojoj do izražaja neprestano dolaze međuljudske napetosti. U filmu koji pati od mjestimične narativne i dramaturške neurednosti pretjeranim posezanjem za stereotipovima u prikazima ženskih likova, od svakako snažna, ali i nedovoljno artikulirana feminističkog angažmana te od generalna žrtvovanja cjeline na račun angažmana i značenjske popudbine (Grozđanić, 2017), Lina funkcionira kao dovoljno zanimljiv lik, kao djevojčica koja unatoč odrastanju u traumatičnu okružju zadržava dovoljno pozitivističkoga duha i infantilnosti. Jednako tako, ona sugerira karakterne osobine zahvaljujući kojima će u budućim životnim etapama biti dostatno samosvjesna i odlučna u donošenju važnih odluka i njihovoj realizaciji.

Zaključak

Predstavljenim istraživanjem nastojali smo skrenuti pozornost na, u filmološkoj i komunikološkoj literaturi nerijetko zapostavljene, komunikacijske osobitosti filmskoga medija. Jednako tako, upravo zahvaljujući ovom spomenutom svojstvu, filmu možemo dodijeliti i ulogu interpretatora društveno-kulturne zbilje iz koje izrasta i s kojom ostvaruje specifičnu vrstu dijaloga, što nas je i potaknulo istražiti i utvrditi poziciju dječjega lika u hrvatskome dugometražnom igranom filmu odabrana razdoblja. Provedenom kvalitativnom analizom sadržaja odabranih filmova snimljenih u razdoblju od 1991. do 2020. godine nastojali smo pokazati kako se likovi djece u hrvatskome filmu uglavnom pojavljuju kao važni sudionici i svjedoci te izravnije ili posrednije žrtve u

pravilu obiteljskih drama i zategnutih odnosa među odraslima, najčešće roditeljima.

Nadalje, provedenom analizom utvrdili smo kako u širem žanrovskom određenju predstavljene filmove možemo odrediti kategorijom tzv. obiteljskoga filma. No, s obzirom na tematsko-motivske i stilske osobitosti dodatno smo ih razdijelili u dvije skupine, pa smo tako u prvu grupu svrstali filmove u kojima prevladavaju melodramatski, katkada i komični elementi, dok drugu grupu predstavljaju filmovi s naglašenijim socijalnim, traumatičnim i tragičnim predznakom. I dok se u prvoj skupini dječji likovi pojavljuju uglavnom kao promatrači i komentatori zbiivanja u svijetu odraslih, u drugoj su skupini oni aktivni sudionici nerijetko tjeskobnih i mučnih obiteljskih odnosa. Mišljenja smo, stoga, kako je tretman dječjih likova zapravo u funkciji filmske priče koja je nerijetko izrazito realistična, opora, gruba te melodramski i tragično intonirana. U takvu ozračju djeca nerijetko stradavaju kao žrtve obiteljskih drama, često povezanih s opresijom i nasiljem za koje su u hrvatskome filmu u pravilu odgovorni očevi, odnosno muški likovi.

Komunikacijsko-epistemološki gledano, poruka koju hrvatski redatelji i scenaristi šalju publici o položaju djeteta u hrvatskoj obitelji i društvu kreće se u dva smjera. S jedne strane ovi se filmovi mogu shvatiti kao upozorenje tim istim odraslima kako djeca mogu biti, ali i jesu ravnopravni sudionici, pa onda i žrtve postupaka odraslih. No, s druge strane riječ je i o široj društvenoj, političkoj, kulturnoj kritici. Valja, naime, imati na umu kako je tradicionalna, patrijarhalna obitelj mjesto u kojoj se na mikrorazini odigravaju svi oni procesi koji su na makrorazini svojstveni društvu u cjelini. Drugim riječima, obitelj odražava svu kompleksnost odnosa, kriza, traumatskih iskustava koji se odigravaju na širem društvenom planu, a dvije temeljne točke u koje se slijeva sva tjeskoba ovih složenih procesa i koje su ujedno i žrtve tih procesa, kako to dobro prikazuju filmovi obuhvaćeni ovom analizom, upravo su žene i djeca.

Literatura

- ANGELINI, M. (2009). *Dejan Šrok o filmu „U zemlji čudesa“*. Regional Express. <https://www.regionalexpress.hr/site/more/dejan-orak-o-filmu-u-zemlji-udesu>. (20. V. 2022.)
- CAR-MIHEC A. – ROSANDA ŽIGO, I. (2015). Susrećišta dviju antologija u obiteljskom i izborničkom krugu. *Krležini dani u Osijeku: Komplex obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu*. HEĆIMOVIĆ BRANKO, (Ur.). Filozofski fakultet u Osijeku – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Hrvatska Akademija znanosti i umjetnosti. Osijek – Zagreb.
- CARROLL, N. (2013). *The Ontology of Mass Art, Minerva's Night Out. Philosophy, Pop Culture, and Moving Pictures*. Blackwell. 9-28.
- ELLIOTT, A. (2007). *Social Theory Since Freud: Traversing Social Imaginaries*, Routledge. London – New York.
- GILIĆ, N. (2011). *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Leykam international d.o.o. Zagreb.
- GROZDANIĆ, J. (2010). Hladnoća u ljudima i oko njih. *Vijenac*, 438.
- GROZDANIĆ, J. (2014). Lekcija o toleranciji. *Vijenac*, 524.
- GROZDANIĆ, J. (2017). Etape u životu žene. *Vijenac*, 601.
- GROZDANIĆ, J. (2016). Rat očima djeteta. *Vijenac*, 593.
- GROZDANIĆ, J. (2012). Stoicizam i korijeni rasizma. *Vijenac*, 478.
- HFS, *Baza HR kinematografije*, 2016., <http://hrfilm.hr/>. (1. III. 2019.)
- KRAGIĆ, B. – GILIĆ, N. (Ur.). (2003). *Filmski leksikon*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (2013). New Perspective in Children's Film Studies. *Journal of Educational Media, Memory & Society*, 5(2). 39-44.
- KURELEC, T. (2004). *Filmska kronika – zapisi o hrvatskom filmu*. AGM. HDFK. Zagreb.

- LUČIĆ, K. (2009). Metafilmske strukture i oblici (samo)svijesti u hrvatskom i svjetskom filmu. *Hrvatski filmski ljetopis*, 15(57-58). 65-92.
- MIKIĆ, K. (2001). *Film u nastavi medijske kulture*. Educa. Zagreb.
- NJEGIĆ, M. (2015). *TI MENE NOSIŠ Inarritu i Almodovar u balonu sapunice*. <https://slobodnadalmacija.hr/kolumne/ti-mene-nosis-inarritu-i-almodovar-u-balonu-sapunice-275018>. (19. V. 2022.)
- PANSINI, M. (2006). *Što je Iva snimila 21. listopada 2003*. Hrvatski filmski savez. http://www.hfs.hr/pansini_detail.aspx?sif=14. 20. V. 2022.
- ŠKRABALO, I. (2008). *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896.-2006.)*. VBZ. Zagreb.
- TEŽAK, S. (2002). *Metodika nastave filma*. Školska knjiga. Zagreb.
- TURKOVIĆ, H. (2000). *Teorija filma*. Meandar. Zagreb.
- TURKOVIĆ, H. – MAJCEN, V. (2003). *Hrvatska kinematografija*. Ministarstvo kulture Republike Hrvatske. Zagreb.
- TURKOVIĆ, H. (2008). Metakomunikacijska regulacija komunikacije. *Retoričke regulacije. Stilizacije, stilske figure i regulacija filmskog i književnog izlaganja*, AGM, Zagreb, 193-214.
- TURKOVIĆ, H. (2021). Što je sve film?, *Suvremene teme*, 1, 11-26.
- VIDAČKOVIĆ, Z. (2022). Dječji likovi u suvremenom hrvatskom filmu i hrvatski film za djecu. *Forum: mjesečnik Razreda za književnost HAZU*, 94(4-6), 752-767.

Original scientific article
Received on November 22, 2022
Accepted on November 30, 2022

ZLATKO VIDAČKOVIĆ – IVA ROSANDA ŽIGO
Sveučilište Sjever
zlatko.vidackovic@gmail.com – irosandazigo@unin.hr

THE STATUS OF CHILD CHARACTERS IN CROATIAN FEATURE FICTION FILMS IN THE PERIOD FROM 1991 TO 2020

Abstract

The aim of this paper is to present the position of child characters in Croatian feature fiction films. For this purpose, a content analysis of eleven selected films, made in the period from 1991 to 2020 was carried out. In the theoretical part, the paper starts from the assumption that film is a medium of mass communication that establishes a dialogue with the audience with a specific purpose and reason, therefore it often appears as an interpreter of social events. The aforementioned turned out to be particularly interesting in the analyzed films, in which it is precisely through the child's character that the broader social and cultural problems of today are pointed out. Following the theoretical starting points complemented by the content analysis of the selected films, research has shown that child characters in Croatian films mostly appear as important participants and witnesses, and more direct or indirect victims, as a rule, of family dramas and strained relationships between adults, most often parents.

Keywords: child character; Croatian feature fiction film; mass media; melodrama; family film