

# Pustolovnost kao konstitutivno obilježje dječjeg romana i dječjeg filma

---

**Galović, Emilia**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2018**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zagreb, Faculty of Teacher Education / Sveučilište u Zagrebu, Učiteljski fakultet**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:147:721744>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-09-11**

*Repository / Repozitorij:*

[University of Zagreb Faculty of Teacher Education - Digital repository](#)



**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
UČITELJSKI FAKULTET  
ODSJEK ZA UČITELJSKE STUDIJE**

**EMILIA GALOVIĆ**

**DIPLOMSKI RAD**

**PUSTOLOVNOST KAO KONSTITUTIVNO  
OBILJEŽJE  
DJEČJEG ROMANA I DJEČJEG FILMA**

**Zagreb, rujan 2018.**

**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU**  
**UČITELJSKI FAKULTET**  
**ODSJEK ZA UČITELJSKE STUDIJE**  
**Čakovec**

**PREDMET: HRVATSKA DJEČJA KNJIŽEVNOST**

**DIPLOMSKI RAD**

**Ime i prezime pristupnika: Emilia Galović**

**TEMA DIPLOMSKOG RADA: PUSTOLOVNOST KAO KONSTITUTIVNO  
OBILJEŽJE DJEČJEG ROMANA I DJEČJEG FILMA**

**Mentor: Izv. prof. dr. sc. Andrijana Kos-Lajtman**

**Zagreb, 2018.**

## SADRŽAJ

<b>SAŽETAK.....</b>	<b>7</b>
<b>SUMMARY .....</b>	<b>8</b>
<b>1. UVOD.....</b>	<b>9</b>
<b>2. NARATIVNE TEHNIKE.....</b>	<b>10</b>
2.1. PRIPOVJEDNI TEKST .....	10
2.1.1. Razine pripovjednog teksta.....	11
2.1.3. Pripovjedač .....	12
2.1.3.1. Tipologija pripovjedača .....	12
2.1.3.1.1. Razina i opseg djelovanja.....	12
2.1.3.1.1.1. Ekstradijegetički i heterodijegetički pripovjedač .....	13
2.1.4. Fokalizator .....	13
2.1.5. Fabula i aktant.....	14
2.1.5.1. Zaplet.....	15
2.2. FILMSKA NARACIJA .....	15
2.2.1. Narativni opis i “čista” naracija.....	16
2.2.2. Filmske jedinice naracije .....	18
2.2.2.1. Kadar, scena i sekvenca .....	18
2.2.3. Filmska ekranizacija .....	19
2.2.3.1. Tehnike ekranizacije .....	20
<b>3. PUSTOLOVNOST - BITNO OBILJEŽJE DJEČJIH NARATORA I FILMSKIH REDATELJA .....</b>	<b>22</b>

3.1. STANDARDNI PRIPOVJEDNI POSTUPCI.....	22
3.1.1. Struktura diskursa .....	24
3.1.2. Romantika prostora, izvanredna situacija i posebna vitalnost likova.....	24
<b>4. INTERPRETACIJA: PUSTOLOVNOST KROZ ROMANE I FILMOVE ..</b>	<b>26</b>
4.1. JUNACI PAVLOVE ULICE.....	26
4.1.1. Družba.....	26
4.1.2. Dramska napetost.....	27
4.1.2.1. Idiosinkratičnost prostora i zbivanja .....	28
4.1.2.1.1. Unutar neprijateljevog teritorija i Bitka .....	30
4.1.2.2. Junaštvo.....	32
4.1.4. Plastičan prikaz igre koja život znači .....	33
4.2. ČUDNOVATE ZGODE ŠEGRTA HLAPIĆA .....	35
4.2.1. Pravi dječji klasik.....	35
4.2.2. Atraktivnost romana i filma.....	37
4.2.3. Bez cilja?.....	38
4.2.3.1. Uzrok potrazi.....	39
4.2.4. Junak: dob, fizička i duhovna pojava.....	40
4.2.5. Dom .....	41
4.2.6. Prostor: Putovanje i ambijent.....	42
4.2.6.1. Napetost zgoda .....	44
4.2.7. Implicitni čitatelj, naratee i pripovjedač .....	46
4.3. EMIL I DETEKTIVI.....	49
4.3.1. Detektivski žanr .....	49
4.3.1.1. Emil kao junak .....	51
4.3.1.1.1. Protivnik .....	53

4.3.2. Struktura dom - divljina - dom .....	53
4.3.2.1. Šarolikost zgoda .....	54
4.3.3. Ekstradijegetički pripovjedač .....	56
4.4. DRUŽBA PERE KVRŽICE.....	57
4.4.1. Realistički prikaz čitavog fluida djetinjstva.....	57
4.4.2. Junaci i njihova zadaća .....	58
4.4.2.1. Perin san kao uzrok pustolovine .....	60
4.4.2.2. Požrtvovnost grupe.....	61
4.4.3. Profiliranje radnje .....	62
4.4.3.1. Odnos igre i rada .....	62
4.4.3.2. Pustolovne epizode.....	63
4.4.3.3. Postupak paralelizma i dramski elementi.....	64
4.4.4. Ambijent zadružnog mlina.....	64
4.4.5. Vrhunski stilist.....	65
4.4.5.1. Sveznajući Lovrak.....	66
4.4.5.2. Naracija s dozom avanturizma .....	66
4.5. KOKO I DUHOVI .....	67
4.5.1. Reljefni likovi .....	67
4.5.1.2. Motiviranost uzrokovana željom za pustolovinama .....	69
4.5.2. Pustolovna radnja.....	69
4.5.2.1. Paralelizam radnji .....	73
4.5.2.2. Ambijentacija u djelu .....	73
4.5.3. Funkcija opisa .....	74
4.5.4. Obraćanje pripovjedača .....	75
4.6. ZAGONETNI DJEČAK.....	76

4.6.1. Dječji krimić s elementima pustolovnosti .....	76
4.6.1.1. “Privatni detektivi”.....	78
4.6.1.2. Misterij zagonetnog dječaka .....	79
4.6.1.3. Element “ubojstva” .....	81
4.6.2. Fokalizatori u priči.....	82
4.6.3. Novi prozni diskurs.....	82
<b>5. ZAKLJUČAK: PUSTOLOVNOST OD JUNAKA DO KOKA .....</b>	<b>84</b>
<b>LITERATURA .....</b>	<b>87</b>
<b>ŽIVOTOPIS .....</b>	<b>90</b>
<b>IZJAVA O SAMOSTALNOJ IZRADI RADA .....</b>	<b>91</b>
<b>IZJAVA .....</b>	<b>93</b>

## SAŽETAK

U ovom diplomskom radu govori se o pustolovnosti kao bitnom obilježju dječjih naratora i redatelja dječjih filmova, zašto je tome tako i na koji način se postiže. Obilježje pustolovnosti je predstavljeno kroz šest dječjih romana hrvatskih i stranih autora te istoimenih filmova: *Junaci Pavlove ulice*, *Čudnovate zgode šegrta Hlapića (Šegrt Hlapić)*, *Emil i detektivi*, *Družba Pere Kvržice*, *Koko i duhovi te Zagonetni dječak*. Kroz kronološki slijed romana i filmova, naglasak je stavljen na pustolovnost te su istaknute razlike i sličnosti u oblikovanju navedenog obilježja između dječjih romana i dječjih filmova.

**Ključni pojmovi:** pustolovnost, dječji roman, dječji film



## SUMMARY

This thesis focuses on adventures as an essential feature of children's narrators and director of children's films, why it is and how it is achieved. The traits of adventure have been presented through six children's novels by Croatian and foreign authors and the same films: *Junaci Pavlove ulice*, *Čudnovate zgode šegrta Hlapića (Šegrt Hlapić)*, *Emil i detektivi*, *Družba Pere Kvržice*, *Koko i duhovi te Zagonetni dječak*. Through the chronological sequence of novels and films, emphasis has been placed on adventures. This thesis presents the similarities and differences in the design of the mentioned feature between children's novels and children's films.

**Keywords:** adventurousness, children's novel, children's movie

## 1. UVOD

Dječji se roman, kao i film, odlikuje pustolovnošću i akcijom. Razlog tome jest korespondiranje pustolovnosti s interesima recipijenta za kojeg se i pišu dječji romani te stvaraju dječji filmovi - djeteta. Dijete je zaokupljeno stalnim kretanjem, neprestanim traganjem, istraživanjem nepoznatog, kako bi "udovoljio" svojem radoznom duhu. Pustolovine su dio njegove svakodnevice, stoga su nezaobilazne u dječjem romanu i dječjem filmu. Djeca žude za akcijama te zbog toga rado ulaze u igru. Friedrich Troy, prema Dubravka Težak, navodi kako je igra važna i ima zadatak kao "nesvjesna autodidaktička pretsprema za buduću ozbiljnu aktivnost" (Težak, 1990: 23). Tematika je i u filmu i romanu zasnivana na igri jer ih upravo ona "vodi u pustolovine koje ponekad završavaju daleko od igre" (Težak, 1990: 23).

Cilj ovog diplomskog rada jest prikazati na koji se način pustolovnost, kao važan element, očituje u šest dječjih romana i šest dječjih filmova. Ujedno, cilj je analizom uočiti sličnosti i razlike istoimenih romana i filmova kroz navedeno obilježje. U drugom poglavlju smo se dotakli naracije i narativnih tehnika, koje su kostur za kasnije razumijevanje i definiranje obilježja pustolovnosti. Treće poglavlje donosi najvažnija obilježja pustolovnosti, a četvrto poglavlje interpretaciju kroz konkretna djela. Počevši od prvih pedagogiziranih romana, romana o družbi, pa sve do "krimića", uspostavljaju se različiti tipovi fabula i karakterizacija junaka, tipovi pripovjedača, opisuju prostori i izvanredne situacije kako bi se što vjernije dočarao svijet pustolovina. Sukladno tome, predložen je odnos priče i objektivne stvarnosti, građa filmova i filmska izražajna sredstva koja stvaraju filmski svijet pustolovine.

## 2. NARATIVNE TEHNIKE

Izraz naracija, prema Bratoljubu Klaiću, dolazi od latinskog *narrare* što znači pričati, pripovijedati, a odnosi se na pričanje, pripovijedanje, izlaganje ili prikazivanje, dok se izraz *narativno* odnosi na ono što je pripovjedačko ili nastalo pripovijedanjem (Klaić, 1984: 926). Termin *narativno* nosi mnoga značenja i koristi se na različite načine u različitim disciplinama, premda se najčešće smatra sinonimom za priču.

Ipak, priča je, navodi Gerard Genette, prema Vladimiru Bitiju, “vremenski i uzročno-posljedično povezan slijed događaja što ga književni diskurz preinačuje u trima aspektima: trajanja, redoslijeda i učestalosti“ (Biti, 2000: 430), a naracija je komunikacijski medij, način na koji je priča prenijeta usmeno ili pismeno među subjektima. Naracija prenijeta pismeno javlja se u obliku pripovjednog teksta.

Osnovna poveznica umjetnosti riječi i filmske umjetnosti jest upravo narativnost, neovisno o drugim različitostima. “Dok pisac stvara svoje svjetove koji su najčešće plod njegove mašte, filmski stvaratelj uvijek polazi od zbilje pred objektivom kamere pa je tako na neki način ograničen u usporedbi s književnikom” (Mikić, 2001: 21).

### 2.1. Pripovjedni tekst

Roland Barthes u svojoj studiji *Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova* (1992) navodi da je pripovjedni tekst prisutan u svim vremenima, na svim mjestima i u svim društvima. Na svijetu ih ima nebrojeno, a nalazimo ga “u mitu, predaji, bajci, pripovijetki, noveli, epu, priči, tragediji, drami, komediji, pantomimi, na oslikanom platnu, na vitražu, filmu, u konverzaciji” (Barthes, 1992: 47). Oslanja se na artikuliranu jezičnu djelatnost, na pokret, sliku ili mješavinu svih navedenih sastojaka. Osnovni model za analizu pripovjednog teksta je lingvistika. Strukturno, pripovjedni tekst je skup rečenica, no razlika je što je on velika rečenica, a svaka rečenica početak malog pripovjednog teksta. Važan proces u jeziku pripovjednog teksta je spajanje na razinu sekvence, slijedu radnji sastavljenih prema logici koja se ispoljava (Barthes, 1992: 49, 50).

### 2.1.1. Razine pripovjednog teksta

Prema Barthesu, pojam koji odvaja pripovjedni tekst od zbroja rečenica jest *opisne razine* (Barthes, 1992: 51). Barthes navodi da u pripovjednom tekstu razlikujemo tri opisne razine: razinu funkcija, razinu radnje i razinu pripovijedanja. Sve razine su u hijerarhijskom odnosu te nijedna ne može sama pokazati smisao. Ako želimo shvatiti pripovjedni tekst, tada trebamo shvatiti razine i čitajući (slušajući) prelaziti iz jedne razine u drugu (Barthes, 1992: 52, 53).

Razina funkcija odnosi se na najmanje pripovjedne jedinice tj. na smisao koji bi trebao biti mjerilo jedinice. Dakle, jedinicu stvara funkcionalni karakter određenih dijelova priče. Strukturno, pripovjedni tekst je sastavljen od funkcija koje na različitim stupnjevima nešto znače, a odnose se na postupak (Barthes, 1992: 53, 54).

U romanu postoji veliki broj osnovnih funkcija. Mala grupa funkcija naziva se sekvencom. To je logičan slijed jezgri, koje su povezane uzajamnim odnosima. Odnosi se na jednu cjelinu u romanu, kao što je borba, prijevara itd. Mikrosekvence čine jednostavnu funkciju, dok je ona dio šire sekvence. Sekvence mogu biti funkcijski neovisne, ali tada najčešće postoji aktantski odnos. To znači da se u tim epizodama javljaju isti likovi. Tako se formira pripovjedni tekst unutar funkcijske razine. Jedinice dobivaju svoj smisao tek na razini radnje (Barthes, 1992: 57, 62, 63, 64).

Na razini radnje važan je lik. On je nosilac same radnje, individuum, i kada nije podređen radnji, on je utjelovljenje psihološke biti (Barthes, 1992: 64, 65).

Treća opisna razina je razina pripovijedanja. Pripovjedni tekst je dio pripovjedne komunikacije, u kojoj postoji odašiljalac i primalac. Važno je proniknuti u kod tj. pripovijedanje kojim su pripovjedač i čitatelj označeni kroz cijeli pripovjedni tekst (Barthes, 1992: 68).

Pripovjedni tekst dakle čine "skup postupaka kojima se funkcije i radnje reintegriraju u pripovjednu komunikaciju, koja povezuje odašiljaoca i primaoca" (Barthes, 1992: 71). Autor je taj koji najbolje vlada kodom i koristi ga zajedno s čitateljem. Znakovi pripovijedanja su način autorova uplitanja, kodiranje početka i kraja pripovjednog teksta, definiranje stilova prikazivanja itd. Pripovjedni kod je posljednja razina, koja nadilazi sadržaj i oblike (funkcije i radnje). Tome je tako jer

takav tekst dobiva smisao tek u svijetu koji ga koristi (Barthes, 1992: 71, 72).

### **2.1.3. Priповјedač**

Shlomith Rimmon-Kenan u studiji *Naracija: razine i glasovi* (1989) navodi da komunikacija teče od implicitnog autora preko pripovjedača do adresata i završno do implicitnog čitatelja. U komunikacijskoj situaciji važni su pripovjedač i adresat te su ujedno i konstitutivni. Autorica smatra da uvijek postoji pripovjedač u pripovjednom tekstu, bilo da nešto izjavljuje ili zabilježuje izjave, bilo da je riječ o dijalogu, zaboravljenim pismima jer pored pisaca ili govornika tog diskursa ipak postoji onaj viši pripovijedajući autoritet koji je zaslužan za bilježenje dijaloga i sl. (Rimmon-Kenan, 1989: 83, 84). Definiira ga “kao posrednika koji u najmanjoj mogućoj mjeri pripovijeda ili sudjeluje u nekoj aktivnosti koja služi potrebama naracije” (Rimmon-Kenan, 1989: 84). Budući da smatra da je pripovjedač prisutan u svakom pripovjednom tekstu, navodi da postoji različiti stupnjevi perceptibilnosti. Adresat je posrednik kojemu se obraća pripovjedač te je smješten na istoj razini kao i pripovjedač (Rimmon-Kenan, 1989: 84).

#### **2.1.3.1. Tipologija pripovjedača**

Tipologija pripovjedača određena je pripovjedačkom razinom, opsegom njegova sudjelovanja u nekoj priči te stupnjom perceptibilnosti njegove uloge. Navedeni faktori su ključni za čitateljevo razumijevanje i definiranje stava prema priči (Rimmon-Kenan, 1989: 90). U sljedećem potpoglavlju navest ćemo vrste pripovjedača te opisati one koje se najčešće javljaju u dječjem romanu i filmu.

##### **2.1.3.1.1. Razina i opseg djelovanja**

Kada govorimo o naraciji, najčešće pomislimo na naraciju neke priče. No, naracija ujedno može biti prisutna i u samoj priči, kao karakter i njegova djelovanja. Taj isti karakter može sam sebe uvesti u pripovijedanje priče. Unutar njegove priče

može drugi karakter pripovijedati drugu priču, i tako nadalje. Time se tvori hijerarhijska struktura. Najviša razina je superiorna prvom pripovjednom tekstu te se bavi njegovom naracijom. Takva razina se naziva ekstradijegetičkom razinom te je njezina dijegeza analogna priči. Toj razini je subordinirana dijegetička razina, koja se odnosi na pripovijedanje samih događaja. Dijegetičku razinu uvijek pripovijeda ekstradijegetički pripovjedač (Rimmon-Kenan, 1989: 86, 87). Naveli smo te dvije razine upravo zato jer je u dječjem romanu i filmu najčešća ekstradijegetička razina, poradi jednostavnosti strukture pripovjednog teksta.

#### **2.1.3.1.1. Ekstradijegetički i heterodijegetički pripovjedač**

U dječjem romanu najčešća razina naracije koja se pojavljuje je ekstradijegetička razina. Njegove dijegeze tj. priče koje naracija pripovijeda, uvijek pripovijeda ekstradijegetički pripovjedač. Ako je pripovjedač i dijegetički karakter u prvoj pripovijetki koju kazuje ekstradijegetički pripovjedač, tada je on intradijegetički pripovjedač (Rimmon-Kenan, 1989: 90).

Opseg sudjelovanja pripovjedača odnosi se na prisutnost ili odsutnost u priči koju pripovijedaju. Heterodijegetički pripovjedač je onaj koji ne sudjeluje u priči. Kada pripovjedač nije sudionik u priči koju pripovijeda te je viši pripovjedački autoritet, tada govorimo o ekstradijegetičkom i heterodijegetičkom pripovjedaču. Oni najčešće imaju svojstvo omniscijencije ili sveprisutnosti. Ewen, prema Rimmon-Kenan, navodi da se sveprisutnost odnosi na bliskost „s karakterovim najskovitijim mislima i osjećajima; znanje o prošlosti, sadašnjosti i budućnosti; nazočnost na mjestima gdje se pretpostavlja da su karakteri bez pratnje (npr. na samotnom lutanju ili za vrijeme ljubavne scene u zaključanoj sobi); te znanje o tome što s događa na različitim mjestima u isto vrijeme“ (Rimmon-Kenan, 1989: 91).

#### **2.1.4. Fokalizator**

Fokalizacija govori o perspektivi iz koje saznajemo određene informacije. Pripovjedač i fokalizator su dva različita pojma. Kada govorimo o fokalizatoru, tada se pitamo “koji je to lik čije gledište usmjerava pripovjednu perspektivu? odnosno

tko gleda?. Za pripovjedača se pitamo tko govori?” (Genette, 1992: 96).

S ozbirom na način gledanja (gledanje odostraga, gledanje sa i gledanje izvana), Biti navodi da postoje nefokalizirani tekstovi ili pripovjedni tekstovi s nultom fokalizacijom, s unutrašnjom (fiksna, promjenjiva, mnogostruka) te s vanjskom fokalizacijom. Nultu imaju tekstovi kojima je položaj pripovjedača spoznajno nadmoćan likovima i žarište prikazanog svijeta se ne može lokalizirati (Biti, 2000: 141). Tekst s unutarnjom fokalizacijom suzuje “pripovjedačev spoznajni doseg na perceptivni videokrug lika” (Biti, 2000: 141). “Ako se prikazivanje ograničava na vanjsko ponašanje lika bez ulaženja u njegove misli i afekte, imamo posla s vanjskom fokalizacijom” (Biti, 2000: 141).

Dječji romani na koje ćemo se osvrnuti u ovom radu imaju pripovjedni tekst s nultom fokalizacijom ili unutarnjom, a tome je tako jer u romanu junak ne djeluje kao lik pored nas, već saznajemo o njegovim osjećajima ili je pripovjedač spoznajno nadmoćan.

### **2.1.5. Fabula i aktant**

Razumijevanje naracije važno je za proučavanje određenih elemenata unutar romana, ali i filma. Fabula je “osnovna shema naracije, logika radnji i sinteza likova, vremenski raspoređen tok događaja” (Eco, 1992: 201). Može se odnositi na sekvence ljudskih radnji, radnje s neživim predmetima i ideje. David Bordwell smatra da siže predstavlja konkretno prikazivanje fabule u filmu (Bordwell, 2013: 64). Umberto Eco definira siže:

Siže je pak način na koji je priča ispričana, onakva kakva se pojavljuje na površini, sa svojim vremenskim razmještanjima, skokovima unaprijed i unazad (odnosno anticipacijama i flash-backovima), opisima, digresijama, umetnutim razmišljanjima (Eco, 1992: 201).

Likovi su jedinice na razini radnje. Svoj smisao dobivaju jedino ako su uklopljeni u neko zbivanje i u razinu pripovijedanja (Barthes, 1992: 66). Algirdas Julien Greimas, prema Barthes, predlaže da se likovi opišu prema onome što čine. Nazvao ih je aktantima. U njegovom aktantskom modelu važno je koliko likovi

sudjeluju u komunikaciji, traženju i iskušenju. Sudjelovanje je grupirano u parove, tako da postoji beskonačan broj likova koji su podvrgnuti paradigmatškoj strukturi (subjekt/objekt, pomoćnik/protivnik, darivatelj/primalac). Dakle, zajednička točka tim koncepcijama jest “da se likovi definiraju prema sudjelovanju u odgovarajućoj oblasti radnje” (Barthes, 1992: 66).

### **2.1.5.1. Zaplet**

Prema Lennard J. Davis, zaplet je i najočigledniji i najzagonetniji dio romana. Zaplet, uvažavajući novije radove u naratologiji, možemo podijeliti na dvije kategorije, na fabulu i siže (Davis, 1992: 344). Seymour Chatman smatra da je funkcija ispričane priče da „pojača ili smanji naglasak na pojedinim događajima u priči, da neke događaje interpretira a druge prepusti zaključivanju, da pokaže ili da kaže, da komentira ili da šuti, da se usredotoči na ovaj ili onaj aspekt događaja ili lika“ (Davis, 1992: 344, 345).

Edward Morgan Forster, prema Davis, u romanu *Aspekti romana* definira zaplet kao “pripovijedanje događaja, s naglaskom na kauzalnost” (Davis, 1992: 355). Zaplet je također niz događaja, samo što se ovdje naglasak premješta na kauzalnost. Zaplet uvlači čitatelja u odgonetavanje priče. Dakle, zaplet se uvijek pita zašto je tome tako, dok za priču pitamo što ide dalje.

Vrijeme priče se razlikuje od vremena teksta. Vrijeme priče se odnosi na vremensko razdoblje unutar priče, dok je vrijeme teksta vrijeme potrebno čitatelju da pročita neki tekst. Vrijeme teksta je linearno za razliku od vremena priče (zaplet), upravo zbog flashbackova i drugih načina mijenjanja vremena (Davis, 1992: 365).

## **2.2. Filmska naracija**

Ovo poglavlje ćemo započeti pitanjem: “Može li priča biti temeljno određeno igranoga filma?” Teško je narativnošću odrediti igrani film; prije svega zato što priču, shvaćenu najopćenitije kao uzročno-posljedično nizanje događaja, također poznaje i često koristi i dokumentarni film (temeljno usmjeren prema zbilji)” (Gilić, 2007: 13). Zaključujemo da je potreban bitno drugačiji kriterij.



Pripadnost rodu igranog filma može se odrediti kriterijem fikcionalnosti; “stvaranjem zatvorenog svijeta u kojem se događaji i likovi slažu u cjelovit sustav, složenošću svakako usporediv sa stvarnim svijetom, prema brojnim značajkama sličan stvarnom svijetu, ali od njega nedvojbeno odvojen referencijalnim zidom“ (Gilić, 2007: 14). Dakle, priča je važna zato jer je upravo ona najčešći i najvažniji tip izlaganja u fikcionalnom, tj. igranom filmu.

Naracija u klasičnom igranom filmu objedinjava izgovoreni diskurs (likovi koji govore) i vizualni diskurs (koji jamči istinu i sve otkriva). O samoj naraciji više govore teorije narativnog predstavljanja: dijegetička i mimetička teorija. Dijegetička teorija naracije bavi se fikcionalnim svijetom priče te ističe jezičku koncepciju, za razliku od mimetičke tradicije narativnog predstavljanja koja se bavi prikazivanjem prizora (Bordwell, 2013: 13). Bordwell naraciju definira kao proces „uređivanja i izlaganja građe na takav način da se postignu specifična, vremenska uslovljena dejstva na primaoca“ (Bordwell, 2013: 7).

Naracija kao dinamički proces primjenjuje sredstva i postupke svakog medija, kako bi ostvarila svoje ciljeve, odnosno kako bi konstruirala radnju (Bordwell, 2013: 63). Filmska sredstva i njihova upotreba čine stil filma. Stil i siže postoje usporedno (Bordwell, 2013: 64). “Siže otelovljuje film kao 'dramaturški' proces, a stil ga otelovljuje kao 'tehnički' proces (Bordwell, 2013: 64, 65). Siže je dramaturgija filma, organizirani skup naznaka kojima izvodimo zaključke i skupljamo informacije.

Konačno, u igranom filmu je naracija proces u kojem siže i stil filma zajedno daju naznake i upućuju gledaoca na njegove aktivnosti koje su vezane za igranje same fabule. Idealan siže je onaj koji daje “informacije relevantne za koherentnu i čvrstu konstrukciju fabule (Bordwell, 2013: 69).

### **2.2.1. Narativni opis i “čista” naracija**

U filmskoj umjetnosti pojavljuju se opis i naracija. Neki smatraju da je razlika između opisa i naracije u temporalnosti, no glavna razlika je u svrhi (Turković, 2007: 1).

Opis portretira, prikazuje predmete koji su u mirovanju te se opisu zbog toga pripisuje atemporalnost. Atemporalnost se odnosi na “temporalnu slobodu nad distribucijom pogleda”, nad biranjem predmeta promatranja.

Unutar kadra opisa, Metz, prema Turković, navodi da postoji uvijek neka zbivanja. Ta zbivanja, međutim, nisu povezana vremenskim slijedom, već ih povezuje načelo prostorne koegzistencije. Na taj način steknemo dojam o istodobnosti postojanja tih zbivanja. Važno je spomenuti da opis može pratiti vremenske faze nekog procesa, koji je ključan za identifikaciju prikazanog procesa. Opis koji pokazuje vremenski obilježeno zbivanje naziva se *narativni* ili *dinamički* opis. Upravo je predočavanje zbivanja zajedničko narativnom opisu i “čistoj” naraciji (Turković, 2007: 4).

Razliku između ta dva pojma pronalazimo u temeljnoj funkciji ovih izlagačkih pristupa. Opis će se pojaviti u trenutku kada gledatelja treba upoznati s nepoznatim pojavama te je glavna funkcija identifikacija neke pojave. Zbivanje također ima svoj identitet pa ga možemo opisivati. Proces, pojavu koju opisuje predočuje identifikacijskim fazama, koje karakteriziraju brojne slične procese ili pojave (Turković, 2007: 5). Kroz prikazane kadrove važno je uočiti atmosfersku kompatibilnost između tih procesa ili pojava, što znači da prizorno osvjetljenje i prizorno zvučanje bude u onim granicama varijacija, koje su moguće upravo u danom ambijentu.

Cilj je, dakle, upoznavanje s postojećim. Opis nam treba pružiti pravovremenu i dostatnu identifikaciju. On ne mora prikazivati dijelove zbivanja istog jedinstvenog procesa (Turković, 2007: 6).

Naracija je “praćenje jedinstvena, idiosinkratična zbivanja, razabiranje kako je upravo u trenutku praćenja, u tom jedinstvenom povijesno-promatračkom trenutku” (Turković, 2007: 7). Za nju je važna povijesno-ambijentalna jedinstvenost zbivanja. Opis izdvaja ono tipično, dok naracija naglašava one crte koje su idiosinkratične i neponovljive za promatrano zbivanje baš u danom trenutku promatranja (Turković, 2007: 7).

Naposlijetku, riječ je o opisu zbivanja i pripovijedanju zbivanja, u kojem je nešto neizvjesno i traži vezano praćenje (fabulistička struktura zbivanja) (Turković,

2007: 8). Fabulistička struktura zbivanja je temelj promatranja elementa pustolovnosti u dječjem filmu, a i romanu.

### **2.2.2. Filmske jedinice naracije**

#### **2.2.2.1. Kadar, scena i sekvenca**

Dubravka Težak ističe važnost zbivanja u dječjem filmu: „Dječji film u prvom redu zahtijeva fabulu s čvrstom dramaturgijom i zanimljivim zapletom, a upravo to nam najčešće daje dječji roman jer je u njemu težište uvijek na zbivanju, pričanje se ne zadržava na tumačenju psihološkog doživljaja junaka.“ (Težak, 1990: 21).

U dječjim filmovima naracija je uglavnom sveznajuća. Odnosi se na stupanj komunikativnosti, tj. koliko informacija dobijemo s obzirom na stupanj znanja naracije. Prema tome, „naracija može biti manje ili više ograničena“ (Bordwell, 2013: 73). Znanje naracije može biti ograničeno na znanje samo jednog lika, više likova ili može prikazivati „više informacija o ukupnoj radnji priče od onih kojima raspolaže bilo koji od junaka“ (Bordwell, 2013: 73). Igrani film najčešće ne ograničava naraciju samo na znanje jednog lika. Jedni dijelovi sižea su uglavnom organizirani oko znanja jednog lika, a drugi dijelovi oko znanja nekog drugog lika. O znanju naracija nekog filma presudit će zahtjevi kompozicije, kako ne bi došlo do praznine u fabuli (Bordwell, 2013: 73). Istaknimo, svaki film je barem malo nekomunikativan, jer donekle potiskuje dostupnost važnih informacija, upravo radi stvaranja napetosti (Bordwell, 2013: 75). Bordwell smatra da naracija stvara naratora te da je narator proizvod specifičnih organiziranih principa, povijesnih čimbenika i mentalnog sklopa gledatelja (Bordwell, 2013: 78).

Sveznanje naracije se najbolje proučava u prvim scenama filma, jer je tada ekspozicijski teret najteži. Naime, sekvence su važne jedinice naracije. One pružaju informacije na samosvjestan i sveznajući način. Prijelazi između scena ističu znanje koje lik još ne posjeduje te i oni imaju važnu ulogu. Kada kamera pokaže neko mjesto prije nego li lik stigne tamo, takav ekspozicijski kadar uspostavlja prostor. Dakle, sveznajuća naracija postavlja slike zbog nas gledatelja. Te slike se više ne

ponavljaju u filmu i zbog toga je u prvim scenama vidljiva sveznajuća naracija (Bordwell, 2013: 82). Smjenjivanje sveznanja i ograničenja karakteristično je za klasičan narativan film (Bordwell, 2013: 83), tako i za dječji film u kojem se želi postići određena napetost kod recipijenta.

Kod promatranja tipične narativne scene, važno je usredotočiti se na jedinstvenost tijeka zbivanja u tom trenutku (Turković, 2007: 7). Usredotočeno pratimo kroz narativne jedinice: kadar, scenu ili sekvencu. Pozorno pratimo ako u navedenim jedinicama imamo predmet u pokretu ili promjenu koju ne želimo propustiti te je pažnja tada fokalna tj. centrirana. Razgledavamo (opis) kada još nemamo utvrđeno središte interesa, kada trebamo shvatiti o kakvom je prizoru riječ ili kada čovjek, zbivanje i ambijent nije receptivno-spoznajno upoznat s nama. Opis se pojavljuje u početnim scenama ili kada se gledatelj tek treba orijentirati prema ambijentu, liku ili tipu situacije (Turković, 2007: 8)

### **2.2.3. Filmska ekranizacija**

Roman i film su dva međusobno različita djela, odnosno umjetnički ili mogući svjetovi koji nisu isti. Svaki od tih dvaju svjetova ima svoje specifičnosti (Peleš, 1999: 25, 26).

Film ima svoje iskazne mogućnosti i posebne sklopove kojima se tvori specifičan sadržaj filmskih znakova. “Jasno se pokazuje da izraz uvjetuje svoj sadržaj, kao što sadržaj zahtijeva odgovarajući mu izričaj” (Peleš, 1999: 26). Osnovica je književnog medija jezik, dok je filmski utemeljen na audiovizualnim sredstvima - na ozvučenim pokretnim slikama. No, i jedan i drugi medij raspoložu još sa svojim izražajnim sredstvima koja, zajedno sa jezikom ili filmskim iskaznim sustavom, čine njihov iskazni kod. Izražajna sredstva romana (fabula, dijalog, umutarnji monolog i dr.) čine “supstanciju” romanesknog izraza. Poput “supstancije izraza”, postoji i “supstancija sadržaja” iz kojeg se bira građa za novi roman. Supstancija je uvijek ona građa koja služi da bi se sačinio novi znak tj. da bi se ustrojila forma između izraza i sadržaja (Peleš, 1999: 28, 29). “Kada neki roman biva ekraniziran, tada je on zapravo “supstancija sadržaja” filmu koji se snima prema jezičnoj “priči” (Peleš, 1999: 29). No, ta “supstancija sadržaja” morala se je

prestrojiti u novu “formu sadržaja” filma, koja je nužno razlikuje od “forme sadržaja” romana (Peleš, 1999: 30). Nužno je da isti sadržaj u različitim medijima biva izmijenjen, “neovisno je li riječ o prijenosu književnosti u film ili filmskoga u književnost” (Mikić, 2001: 21).

Prigodom slobodnije filmske adaptacije „izvorno literarno djelo dobiva neke nove vrijednosti, novo jedinstvo prilagođeno filmskom mediju. Drugačije se mogu tretirati prostor i vrijeme, pokazati psihološke analize, zbivanje može poprimiti univerzalniji i moderniji izričaj i još mnogo drugog“ (Mikić, 2001: 22).

Sve što kamera snima, što se nalazi pred objektivom kamere je građa filma, “a način kako kamera vidi tu građu” su izražajna sredstva filma (Mikić, 2001: 27). To su: kadar, okvir, objektiv, filmski plan, kut snimanja, pokreti kamere, osvjetljenje, crno-bijeli film i film u boji, zvuk, preobrazba pokreta, filmske spona, montaža, scenografija, kostimografija i maska te gluma (Mikić, 2001: 27). Djecu itekako mogu privući specijalni učinci, filmski trikovi, sama tehnika i postupak stvaranja filma. Privlači ih vedrina, humor, akcija i neobične, nesvakodnevne situacije (Mikić, 2001: 209). Kasnije ćemo za svaki pojedini film istaknut ona sredstva koja potiču doživljaj pustolovnosti kod mladog gledatelja.

### **2.2.3.1. Tehnike ekranizacije**

“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).

Tehnike koje navodi Giorgio Tinazzi, prema Ines Biškić, pridonose kvantitativnoj promjeni, dok na kvalitativnu promjenu najviše utječe spomenuta specifičnost kulture u kojoj je film nastao. Navode se sljedeće tehnike filmske ekranizacije: poigravanje naizgled sporednim motivima, dodavanje likova i događaja, izbacivanje likova i događaja, drugačiji raspored scena, različito doziranje informacija, promjena početka ili kraja, promjena povijesnog konteksta, naglašavanje ideološke poruke, miješanje tekstova jednog te istog autora, izmjene u fokalizaciji, jezične promjene i ublažavanje ili naglašavanje tema i motiva (Biškić, 2015: 14, 15).

Neke od navedenih tehnika bitno pridonose oblikovanju elementa pustolovnosti, koji zahtjeva određene preinake u adaptaciji romana u film.

### **3. PUSTOLOVNOST - BITNO OBILJEŽJE DJEČJIH NARATORA I FILMSKIH REDATELJA**

Pustolovnost je konstitutivno obilježje dječjih naratora, pa tako i filmskih redatelja, jer je pustolovnost ili avanturistika, prema Kristini Žeko, bitan dio dječje psihe (Žeko, 2008: 65). "Djeca maštaju o neobičnim zgodama, velikim podvizima, uzbudljivim događajima i dalekim putovanjima, dakle sve što ih može izvući iz monotonije svakodnevice" (Žeko, 2008: 65).

Učestalost putovanja, koje je osnovni pokretač fabule, odgovara dječjim željama i njihovoj psihologiji jer djeca vole putovati. Pustolovni roman privlačniji je što je pothvat zanimljiviji, junak sposobniji, napetost jača, ali je u raskoraku sa stvarnošću. Djeca od desete do četrnaeste godine najviše čitaju takve romane jer njihova narav čezne za pustolovinama, nečim neobičnim i uzbudljivim, a sve to pronalaze u literaturi (Žeko, 2008: 66).

Djeca vole dječji roman u kojem pronalaze pustolovnost, pa ih tako privlači i pustolovni film. Film pokazuje pregršt novih i neproživljenih situacija (Mikić, 2001: 208). "U nekoj od njih dijete zna da bi se moglo zateći pa promatra kako će netko drugi reagirati i riješiti problem. Dijete gleda i uči neke od mogućih ishoda situacije, preispituje se i razmišlja kako bi se ono postupilo na mjestu junaka filma. Film tako nudi ogromno životno iskustvo bez izlaska iz sigurnosti vlastite kuće" (Mikić, 2001: 208). Djeca nakon deset godina "više nemaju teškoća s razumijevanjem filmskog jezika" (Mikić, 2001: 210). Postupno se "dosiže aktivno gledanje filma, razvija kritičnost", "divljenje junaštvu, kvalitetama ličnosti, tehnici, jača interes za pustolovne filmove" (Mikić, 2001: 210).

#### **3.1. Standardni pripovjedni postupci**

Dječji roman u kojem su junaci djeca naziva se roman o djetinjstvu. Likovi su u starijem romanu najčešće dječaci, a u novijem i djevojčice. Oni su sposobni ostvariti određene podvige i pustolovine. Dob likova uglavnom se kreće od desete do četrnaeste godine (Crnković, 1993: 49, 50). Glavni junaci se žele dokazati i afirmirati izvođenjem nekog pothvata pred odraslima, ali i pred samima sobom. "Odatle približavanje te vrste romanu akcije, pustolovnom romanu ili detektivskom romanu"

(Crnković, 1993: 51). Marijana Hameršak i Dubravka Zima u knjizi *Uvod u dječju književnost* (2015) navode da su odrednice romana dječji likovi, dječjačke družine, dječja igra te pustolovnost, akcija (Hameršak, Zima, 2015: 200), na kojoj će biti naglasak u ovom radu.

Margery Hourihan, prema Berislav Majhut, smatra da pustolovne romane odlikuje lako praćenje radnje (Majhut, 2005: 370). Sanja Lovrić pripominje da takav žanr udovoljava sljedećem zahtjevu pisanja: roman nudi napete epizode junaka koje su u tolikoj mjeri samostalne da roman možemo početi pratiti u bilo kojem trenutku (Lovrić, 2011: 168). Navodi da nas pustolovni žanr usmjerava “na očekivanje napetog zbivanja, neprestano strahovanje za život junaka, putovanje nepoznatim i opasnim predjelima, uspjeh junaka u svladavanju konačne prepreke (Lovrić, 2011: 170). Iako smo do sada najviše spominjali pustolovni žanr, općenito u dječjim romanima pronalazimo većinu pripovjednih postupaka koje pronalazimo u pustolovnom romanu.

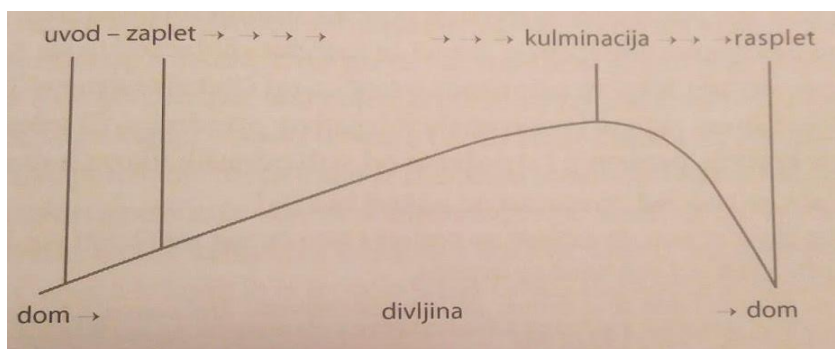
Lovrić navodi standardne pripovjedne postupke u dječjem pustolovnom romanu: jednostavna kompozicija, odlazak iz doma i povratak te linearan slijed događaja (Lovrić, 2011: 171, 172). Dječji roman karakterizira upravo jednostavna kompozicija i linearan slijed događaja. Element odlaska iz doma također se često javlja te je važan za postizanje pustolovnosti. Tako “Šegrt Hlapić bježi od majstora Mrkonje i putuje svijetom, Kästnerov Emil putuje vlakom u posjet teti u Berlin” (Žeko, 2008: 66), Koko je svakodnevno u potrazi za važnim tragovima, dječaci Pavlove ulice odlaze od kuće u želji za osiguranjem svog prostora za igru, a Lovrakovi učenici putuju u stari zadružni mlin kako bi ga obnovili.

Kompozicija se svodi na tročlanu razdiobu kružnog pripovijedanja u odnosu na kretanje junaka u prostoru (Lovrić, 2011: 171). Karakterističan je odlazak junaka iz doma u divljinu, koji se nakon dužeg izbivanja vraća kući te po povratku biva nagrađen “materijalnim bogatstvom ili djevojkom koju će oženiti” (Lovrić, 2011: 174). Konačan ishod i postignuće junaka zadovoljava interes čitatelja koji do kraja strahuje za junakov život i očekivanjem njegovog uspjeha. Čitateljska napetost uvijek varira pa čitanje nije jednolično i monotono (Lovrić, 2011: 173).



### 3.1.1. Struktura diskursa

Struktura diskursa u pustolovnom romanu je specifična. Lovrić ističe kako se javlja struktura nizanja sekvenci. Riječ je o strukturi dom - divljina - dom na razini priče, a “intenzitet stvaranja čitateljske napetosti gradira iz epizode u epizodu do samog kraja, kada se razrješenjem sukoba završava i sam roman” (Lovrić, 2011: 173). Prema grafičkom prikazu (Graf 1.) možemo uočiti krivulju koja predstavlja linearan slijed događaja u pustolovnom romanu. Iako je slijed linearan, krivulja prikazuje intenzitet stvaranja čitateljske napetosti koja gradira iz epizode u epizodu do samoga kraja (Lovrić, 2011: 173). Intenzitet raste odlaskom junaka iz doma, dok se kulminacija javlja u divljini, kada ne znamo sa sigurnošću hoće li junak uspjeti pobjediti i vratiti se kući. U dječjem pustolovnom romanu, ali i općenito u pustolovnom, tada dolazi do razrješenja sukoba i završetka romana, koji je uvijek sretan.



**Graf 1.** Struktura diskursa u pustolovnom romanu (Lovrić, 2011: 173)

### 3.1.2. Romantika prostora, izvanredna situacija i posebna vitalnost likova

Prema Žeko, tri važne značajke pustolovne književnosti su romantika prostora, izvanredne situacije i posebna vitalnost likova (Žeko, 2008: 65).

Romantika prostora se odnosi na posebnost divljine u kojoj se junak pronašao. U dječjem romanu romantika prostora dobivena je ukidanjem pravila, svakodnevnih dužnosti i izbjegavanjem discipline roditeljskog doma i škole (Majhut,

2005: 278, 279). Prostor kojim junak putuje je prostor slobode i vlastitih odluka, ali i mogućih zločinaca i njihovih pomagača, odnosno prostor opasnosti.

Važna značajka je pojava izvanredne situacije koja zapliće radnju i kojom započinju pustolovne zgode mladih junaka. Izvanredna situacija u *Čudnovatim zgodama šegrta Hlapića* (1913.) jest krađa čizmica, u *Emilu i detektivima* (1928.) krađa novca, u *Junacima Pavlove ulice* (1906.) Feri Atsova krađa crveno-zelene zastave, u *Družbi Pere Kvržice* (1933.) priča Perinog oca o zapuštenom zadružnom mlinu i Perina odluka o obnovi i stvaranju ljetnikovca, u *Zagonetnom dječaku* (1963.) neobično Lukarićevo pismo koje potiče Koka i Tomu na istragu, a u *Koko i duhovi* (1958.) Zlatkovo svjedočenje o pokojnom Vinceku i jami te Kokov susret s duhom.

Majhut navodi da se vitalnost likova odnosi na posebnu životnost, životnu snagu i izdržljivost, srčanost, hrabrost i mudrost koju junak posjeduje. Junak je vrlo odlučan i pouzdano ide prema cilju te je čovjek akcije. On fizički ne mora imati mitske proporcije. Može biti jednostavno prirodni vođa, rođen s takvim predispozicijama koje su mu unaprijed osigurale junaštvo. Pojavljuje se nadmoć junaka u odnosu na druge likove (Majhut, 2005: 147, 173, 185). Nadmoć grupe u romanima o družbi također čini tu grupu junakom. Bez raspodjele važnih poslova u družbi i bez zajedništva, grupa ne bi mogla izvršiti cilj (Majhut, 2005: 200, 201), iako se i u takvim grupama uvijek istakne neki vođa.

Junaci pustolovne književnosti mogu biti gusari, moreplovci, kauboji, Indijanci, robijaši, istraživači, i sl., dakle pustolovi svih vrsta (Žeko, 2008: 66), dok su glavni junaci dječjih romana, sa elementom pustolovnosti, ipak djeca. Vidjet ćemo kako će dijete-junak imati drugačije karakteristike u hrvatskom dječjem romanu s početka 20. stoljeća te u dječjem romanu stranih autora, a razlika se uočava usporedimo li i raniji hrvatski dječji roman s romanom iz druge polovice 20. stoljeća. Kroz interpretaciju šest naslova dječjih romana i filmova uočiti ćemo osobine pravog junaka pustolovnog romana, poput Hlapića, ali i karakteristike Lovrakova vođe te Kušanovih gradskih dječaka. Razlika je vidljiva usporedimo li i Molnarovu družbi i junake te Kästnerov svijet detektiva. U dječjem filmu su glavni likovi isto djeca.

Takav dječji roman ili film ima često elemente detektivskog: tajne zločina i zločinca, odgonetanje zagonetke i pronalazak rješenja (Žeko, 2008: 66).

## 4. INTERPRETACIJA: PUSTOLOVNOST KROZ ROMANE I FILMOVE

### 4.1. *Junaci Pavlove ulice*

Roman *Junaci Pavlove ulice* mađarskog književnika Ferenc Molnara objavljen je 1906. godine. Riječ je o romanu o dječjim družbama (Majhut, 2005: 119), o kojem Milan Crnković u *Dječja književnost* navodi: “To je roman o dječacima, dječacima Pavlove ulice, ulice u velikom mađarskom gradu, a u isto vrijeme to je roman o bilo kojim dječacima bilo koje ulice u bilo kojem velikom gradu” (Crnković, 1990: 131).

U prvom planu je prikaz družbe, “život dječaka u igri na ulicama” (Majhut, 2005: 186) te ”identifikacija implicitnog čitatelja ne s junakom, već s vrijednostima družbe” (Majhut, 2005: 185). Družba je prikazana “u razredu, u odnosu prema profesorima, na izlasku iz škole, a nadalje u igri” (Crnković, 1990: 131). Sekundarno je prikazana nadmoć junaka u odnosu na druge likove (Majhut, 2005: 185).

Režiju istoimenog mađarsko-američkog filma iz 1969. godine potpisuje mađar Zoltán Fábri. Radnja je smještena u Budimpeštu, u početak 20. stoljeća. Film vjerno prikazuje radnju preuzetu iz književnog predloška. Ulogu Janoša Boke preuzeo je William Burleigh, Nemečeka Anthony Kemp, a Ferija Atsa Julien Holdaway.

Pustolovnost ovog djela iznesena je kroz srčanost glavnih junaka, njihovih podviga kojima su željeli ostvariti svoj cilj, te samom romantikom prostora, čije je osiguranje značilo mogućnost igre unutar gradskih ulica.

#### 4.1.1. Družba

*Junaci Pavlove ulice* prikazuju družbu dječaka 6. razreda gimnazije, u dobi od četrnaest godina, koju čine: Boka, Nemeček, Gereb, Csele, Kolnay, Barabas, Csonakos, Weisz, Richter, Csengey i drugi. Kroz djelo uočavamo njihova

razmišljanja i pratimo postupke vezane uz priželjkivanu pobjedu nad crvenokošuljašima iz realke, čiji je vođa Feri Ats.

Zadaća dječaka kao grupe bila je obraniti svoj grund, “domovinu”. Iako je djelovala zajedno, u grupi je na grundu bila bitna hijerarhija. Boka je bio vođa, glavni kapetan. Svi ostali su bili kapetani utvrda, natporučnici, poručnici. Nemecek je jedini bio vojnik.

Grupu crvenokošuljaša čine Feri Ats, braća Pasztori, Szebenics itd.. Feri Ats je, iako vođa protivničke družbe, uvijek bio pravedan, nepotkupljiv i borben.

Svaku od navedenih družbi definiraju drugačiji odnosi, pravila i vrijednosti nego li što vrijede “u okružujućem svijetu odraslih” (Majhut, 2005: 396). Grupe su jedinstveno organizirane te imaju svoje rituale, no važnije je da se dječaci međusobno poštuju, pravedni su, odgovorni, pomažu jedni drugima, slušaju vođu. I u romanu i u filmu je vidljiv utjecaj odgoja i sredine u kojoj određeni lik odrasta. Zato smo katkad svjedoci pravog dječjeg odnosa, u kojem pronalazimo mjesto nedorasloj kritici, sarkazmu i ismijavanju. Bez obzira na navedeno, dječaci se uvelike razlikuju od svijeta odraslih, jer pokazuju zajedništvo i hrabrost da se suprotstave i brane svoj cilj.

#### **4.1.2. Dramska napetost**

U dijelu je prisutna dramska napetost. Uočavamo je u likovima i početnim situacijama, koje su izazvale sukob. Unutrašnji sukob vidljiv je u sukobu mogućnosti i želja određenih pojedinaca (Barabas i Kolnay), a vanjski, koji dominira, kroz sukob između dviju skupina.

Prvim poglavljem saznajemo o suparništvu između dviju družbe, a u drugom uočavamo zaplet, koji će kulminirati u osmom poglavlju, od svega deset. Dakle, već je na samom početku prikazan glavni problem. Prisutna je epska tehnika *in medias res*, kojom autor “bez većeg uvoda uključuje čitatelja u radnju” (Solar i Zrinjan, 2009: 121).

Na početku saznajemo kako su Pasztori iz crvenokošuljaša napali dječake te im ukrali pikule. U drugom poglavlju je Feri Ats ukrao crveno-zelenu zastavu te im

time dao do znanja da im žele preoteti grund. Ti postupci su motivirali dječake na čelu sa Bokom da izrade ratni plan te uzvrate sličnom mjerom. Spomenuti događaji rezultirali su vanjskim sukobom - bitkom.

U filmu su početnim kadrovima prikazani učenici u razredu. Profesor je cijelo vrijeme predavao, dok su se dječaci potajno dogovarali kako će u 15 h na grundu birati predsjednika. Bilo je to neizbježno. Gereb je tražio izbore, zbog velike opasnosti koja im zaprijetila. Bio je potaknut postupkom Pasztoru u Muzeju i Feri Atsa na njihovom grundu.

U dijelu pratimo i unutrašnji sukob Barabasa i Kolnaya unutar kit - udruge. Prvobitan razlog je Kolnayevo neprožvakanje kita, što je bila glavna zadaća predsjednika udruge.

Konačno, dramska napetost prisutna je od samog početka. Pratimo rast napetosti, čiji je vrhunac u samoj bitci, nakon koje napetost naglo pada. Pojavom Nemecekove smrti i roman i film poprimaju nostalgičan i tužan ton. U prvom planu više nisu družbe, već nepravedan svijet odraslih i surova realnost.

#### **4.1.2.1. Idiosinkratičnost prostora i zbivanja**

U pustolovnom romanu jedno od glavnih obilježja je romantika prostora. Prostor je nepoznat glavnom junaku i kroz roman pratimo junakovo svladavanje prepreka unutar njega. U ovom je dijelu prostor poznat glavnim junacima te mu je najvažnije obilježje "razlikovanje prema svijetu odraslih" (Majhut, 2005: 284). Dakle, ovdje pratimo odigravanje u poznatom ambijentu (Majhut, 2005: 274), a glavna zadaća je osiguranje "dijela prostora autonomnim" (Majhut, 2005: 257).

Pustolovnost ovog romana o družbi prisutna je upravo u cjelokupnom postupku osvajanja prostora tj. grunta, čija je romantika bila u navedenoj autonomnosti. Skladište je bio prostor u kojem su vladala pravila djece te odrasli nisu imali pristup. Peštanska djeca su željela slobodu u igri i vlastitom djetinjstvu, zbog čega je autonomnost bila veoma važna i privlačna, pa samim time i pobjeda u sukobu:

Pa, treba li krasnijeg mjesta za zabavu? Nama, gradskim dječacima, sigurno ne. Nešto ljepše, indijanskije od ovoga nismo mogli ni zamisliti. Gradilište Pavlove ulice bilo je divno ravno zemljište, i to je bilo ono što je nadomještalo američke prerije (Molnar, 2017: 22).

Čitatelj je također “uvučen u dječju percepciju istog prostora, pa prostori, često opisani naturalističkom paletom, dobivaju odjednom posve novo značenje” (Majhut, 2005: 297). Većini čitatelja je taj prostor nov, zanimljiv te pobuđuje njihovu maštu. Riječ je o velikoj nizini u Pavlovoj ulici, s čije je druge strane gradilište koje je unajmila parna pilana. Tajanstvenost je dobivena labirintom napravljenog od hvatova drva:

Pravi labirint. Pedeset - šezdeset uskih uličica križalo se međusobno između nijemih, tamnih naslaga drva, pa nije bio lak posao snaći se u tom labirintu. Tko bi se ipak, teškom mukom, iskoprao iz njega, došao bi na jedan mali trg, na kojem je stajala mala kuća. Ta je kućica bila parna pilana. Bila je to čudna, tajanstvena, zastrašujuća mala kuća (Molnar, 2017: 21).

Budući da film prikazuje događaje koji su navedeni u knjizi, pustolovnost je i u filmu prisutna u postupku osvajanja grunta i njegove autonomnosti. Grund je prikazan kao veliko prazno igralište, nasuprot kojeg je nekoliko hvatova drva i Jankova koliba. U filmu je slikovitije istaknut grund, jer uočavamo zvuk gradske užurbanosti, buku, nasuprot koje stoji grund, jedino mirno mjesto unutar gradske vreve za igru i dječja druženja.

Niz zbivanja unutar ili u blizini tog prostora razvilo je pustolovnu radnju, vrlo napetu za recipijenta. Izdvojit ćemo pustolovnu i napetu akciju stavljanja zastavice unutar neprijateljevog prostora te samu bitku.

#### 4.1.2.1.1. Unutar neprijateljevog teritorija i Bitka

Kao jedno od napetijih poglavlja u romanu te epizoda u filmu, izdvojit ćemo dio kada su Boka, Nemeček i Csonakos ušli u teritorij crvenokošuljaša. Krenuli su u noći, a Bokina želja je bila da dođu tamo dok još nekog ima na otoku: “Ta smjela misao ponovo im je dala volju za pustolovinom” (Molnar, 2017: 44). Krenuli su kroz Botanički vrt, zatim se spustili do obale i čamcem krenuli do otoka. Feri Ats i ostali crvenokošuljaši su se spremali kući, no ubrzo je netko ugasio fenjer. Kada su stigli do fenjera i ponovno ga upalili, pronašli su cedulju pričvršćenu o drvo, na kojoj je pisalo: OVDJE SU BILI DJEČACI PAVLOVE ULICE! Slijedila je potjera za dječacima. Sakrili su se u Botanički vrt. Boka iza otvorenih vrata, Csonakos pod policu, a Nemeček u bazen pod paprat. Ubrzo su crvenokošuljaši izašli iz vrta, što su dječaci iskoristili. Otrčali su do drva i skoro izašli, no netko je opet dolazio. Brzo su se popeli na drvo i na najvišoj grani čekali. Szebenics, jedan od crvenokošuljaša, povikao je da ih je vidio kako preskaču ogradu. Crvenokošuljaši su u trenutku preskočili ogradu i dali se u potjeru. Boka, Nemeček i Csonakos uspješno su obavili svoj zadatak. Dan poslije su svima ispričali što se dogodilo: “Ostali su strahovito zavidjeli Nemečeku što je, iako je bio običan vojnik, sudjelovao u tako divnoj pustolovini” (Molnar, 2017: 61).

U filmu pratimo isti događaj. Crvenokošuljaši su koristili koplja, kako bi ih pronašli u stakleniku. Nema glazbe, tišina je, a čuju se samo dječaci kako traže „neprijatelje“. Opet je Szebenics spasio dječake. Razlika je u tome što nije prikazan Feri Ats kada je našao ceduljicu, te što su dječaci nakon Muzeja odmah pobjegli (nema scene na drvetu).

Istaknut ćemo i bitku, vrhunac radnje, kao vrlo pustolovnu i važnu epizodu. Prije same borbe i tijekom bilo je izuzetno važno poštivati ratni plan te slušati riječi glavnog zapovjednika, generala Boke. On je na dan bitke donio novi, izmijenjeni ratni plan te su svi zajedno pripremali teren za bitku i napravili pješčane bombe. Trubom su crvenokošuljaši obavijestili svoj dolazak. Feri Ats je s dječacima došao s Pavlove ulice, a stariji Pasztor s Marijine ulice. U borbi je bilo dozvoljeno gađanje pješčanim bombama, hrvanje po pravilima i mačevanje kopljima. Dječaci su uspjeli određeni dio crvenokošuljaša zatvoriti u kolibu, no Feri Ats je sa svojom vojskom još

bio odmoran te je krenuo spasiti čast crvenokošuljašima. Bila je to duga borba, u kojoj su dječaci zamalo izgubili, da nije došao Nemecek:

A malo plavo, slabunjavo, bolesno dijete uhvati se u tom trenutku s velikim Ferijem Atsom ukoštac i sa stravičnim naporom, za što je sirotom malom tijelu samo groznica, vrela, pulsirajuća groznica, bunilo dalo snagu, tresne na zemlju iznenađenog vođu kako je red i zakon (Molnar, 2017: 151).

U tom su trenutku ostali crvenokošuljaši izjurili iz grunda i ostavili Ferija Atsa, a grundom se proširila “pobjednička ushićenost” (Molnar, 2017: 151). Nemecek se tijekom borbe onesvijestio, te je tek kasnije postao svjestan pobjede čuvši Bokine riječi:

Pobijedili smo. Sada, na kraju, skoro se dogodilo zlo, a što se zlo nije dogodilo, možemo zahvaliti tebi. Da se iznenada nisi pojavio među nama i iznenadio Ferija Atsa, oni bi oslobodili zarobljenike iz kolibe, i ne znam što bi se dogodilo (Molnar, 2017: 153).

U filmu je bitka prikazana kao što je i opisano u romanu. Dječaci su na hvatovima drva čekali crvenokošuljaše. Znali su da dolaze jer se čuo zvuk trube. Borba je bila poštena. Već pred kraj bitke, izmjenjuju se kadrovi s Nemecekom u bunilu i dječacima u žaru borbe. Uskoro se Nemecek popeo na krov kolibe i pao na Ferija Atsa, baš u trenutku kada je želio osloboditi zatvorene crvenokošuljaše. Feri Ats je bio oboren na tlo, što je donijelo pobjedu dječacima Pavlove ulice.

Spomenimo da tijekom ovih pustolovina redatelj nije koristio glazbu kao narativno sredstvo, kako bi njome stvorio dodatnu napetost. Kroz cijeli film se pojavljuje jedino u obliku zvuka kojeg proizvodi instrument vergl, i to u situacijama kada ta glazba nije pridonijela napetosti scene, već je djelovala pomalo ironično (scena Nemeceka u bunilu, njegov san i sl.).

Konačno, težnja pustolovnog žanra je da sretnim krajem da vjeru i snagu implicitnom čitatelju u mogućnost pobjede u borbi protiv neprijatelja. Iako je ovdje



riječ o romanu o družbi, pobjedom dječaka Pavlove ulice u borbi djelomično je zadovoljen navedeni element.

#### 4.1.2.2. Junaštvo

U *Junacima Pavlove ulice* imamo čak tri družbe koje djeluju: dječaci Pavlove ulice, crvenokošuljaši te kit udruga (Majhut, 2005: 186). Najvažniju ulogu ima družba dječaka Pavlove ulice.

Boka se istaknuo u toj grupi. On je kao vođa imao svojstva potrebna za svladavanje zadaće: hrabrost, srčanost, poduzetnost, pravednost, fizičku superiornost.

Implicitni čitatelj očekuje književnu konvenciju da će Boka kao vođa biti glavni junak u bitci, odnosno da će biti presudan u borbi protiv Ferija Atsa i košuljaša. No, obrana od njih i konačna pobjeda zaslužno pripadaju Nemecku. Umjesto Boka pravi junak smatra se i time postaje Nemecek (Majhut, 2005: 127). Nemecek je tada proglašen kapetanom. Crnković je za njega napisao:

Mali je plavokosi Nemeček sin siromašnog krojača, slabašan je, iskren i pošten, zanesen za stvar za koju se bori. Svi su u družini oficiri, on je jedini običan vojnik, svi mu mogu zapovijediti, on može samo slušati i izvršavati naređenja, njegovo će ime upisati malim slovima u crnu knjigu za ono što je kriv, njega će optužiti kao lažljivca kad neće pred ocem dječaka koji je pogriješio odati svoga druga, drugi će se kočoperiti svojim titulama, a on će ići u najopasnije pothvate. Mali plavokosi Nemeček sušta je slika i prilika malog nepriznatog čovjeka koji se grozničavo bori za izjednačenje s drugima, koji žrtvuju sve za zajedničku stvar, a nema od toga koristi, kome će “neprijatelj” prije priznati herojstvo nego njegovi vlastiti drugovi (Crnković, 1990: 131, 132).

Pustolovni element prisutan je u navedenom junačkom pothvatu srčanog i hrabrog Nemeckeka, koji je zadao odlučujući udarac.

Za razliku od romana, u kojem doista očekujemo Bokin završni udarac, u filmu je Nemecek od samog početka u prvom planu. Budući da u filmu pratimo dijalog likova i njihovo djelovanje, ne pripovjedača, nemamo uvid u unutrašnje stanje lika niti pripovjedač usmjerava mišljenje gledatelja. U romanu zato čitatelj

dobiva informacije o Boki i oblikuje svoje mišljenje. U filmu je, dakle, u prvom planu djelovanje lika, pa je Nemeček djelomično zato od samog početka važan lik, čije junaštvo i hrabrost na kraju nije iznenadilo. Važno je naglasiti da pobjede u bitci ne bi bilo bez zajedničkog napora cijele družbe te Bokinog vodstva, no ponovno završni udarac zadaje Nemeček, što ga uz sve ostale hrabre pothvate, uistinu čini junakom.

Malobrojni su romani u kojima glavni junak nastrada (Crnković, 1993: 52). “Dijete čitatelj je gledatelj u igri što je razvija roman i očekuje pobjedu svog junaka” (Crnković, 1993: 52). Molnar ne podilazi dječjoj publici, pa tako ni redatelj Fábri Zoltán.

#### **4.1.4. Plastičan prikaz igre koja život znači**

Crnković navodi: “Nema u dječjoj književnosti jačeg romana koji bi bolje, vjernije i plastičnije kroz prikaz dječje igre održavao sliku djece same i vremena u kojem žive nego što je roman *Junaci Pavlove ulice*” (Crnković, 1990: 131). Spretno je osvijetljen onaj dio vezan uz igru i dječje probleme (Majhut, 2005: 187). Autor je prikazao družbe u zanosu i njihove ciljeve. Jedna je željela obraniti “svoj” teritorij, druga ga zauzeti, a sve radi “višeg” cilja - igre. Svaka od njih je imala svoju hijerarhiju i pravila koja su vrijedila na njihovom prostoru, no djeca nisu bila svjesna da je grund ipak samo gradilište koje pripada svijetu odraslih.

I u romanu i u filmu su prikazane družbe uklopljene u svijet odraslih. Istaknimo da je njihova igra bila isto toliko realna, kao što je i realan svijet odraslih, o čemu svjedoči sudbina Nemečeka (Majhut, 2005: 123).

Dakle, govorimo o plastičnom prikazu igre koja život znači. Kroz roman i film pratimo dječake, njihove razgovore, dogovaranja, akciju. Nazvali su igru ratom, svoju družbu organizirali prema organizaciji u vojsci. Bila je to igra za dječake, životno važna, kojom su željeli osigurati sve buduće igre.

Važnost igre i onih budućih vidljiva je kroz spomenutu nesretnu sudbinu malog Nemečeka. Crnković navodi:

Neka lagana tuga lebdi nad ovim inače vedrim romanom koji je čak protkan i humorističkim scenama. Možda tuga dolazi od sumornosti velegrada, možda od sličnosti dječje igre s velikom igrom odraslih, a svakako i od osjećaja neminovnosti dolaska onog trenutka kad se vidi da djetinjstvo nestaje (Crnković, 1990: 132).

Zaključujemo, dječaci Pavlove ulice su igrom rata protiv crvenokošuljaša htjeli osigurati prostor. Grund bi pobjedom crvenokošuljaša još uvijek bilo moguće vratiti, no kada su odrasli odlučili skladište drva prenamjeniti u gradilište, on je izgubljen nepovratno (Majhut, 2005: 395):

Boki se cijeli svijet zavrteo pred očima. Sad mu već izbijaju suze na oči. Trčao je, zatim jurio prema vratima. Pobjeći odavde, od ovog nevjernog komada zemlje, koji su oni s toliko patnje, s toliko junaštva branili, a koji ih sada nevjerno ostavlja da bi jednu veliku kućerinu za iznajmljivanje prihvatio na svoja leđa za sva vremena... (Molnar, 2017: 190).

U filmu je kroz zadnje kadrove prikazan Bokin dolazak na grund kod Janka s dječacima. U trenutku kada mu je Janko pokazao koplja crvenokošuljaša, Boka je uočio stvari koje će biti potrebne za izgradnju četverokatnice. Boku je veoma potresao gubitak grunda, dok su ostali dječaci brzo zaboravili na taj događaj. Film završava prikazom radnika na gradilištu. Plastično je prikazana dječja borba, pobjeda i tužan kraj.

## 4.2. Čudnovate zgode šegrta Hlapića

Ivana Brlić-Mažuranić 1913. godine objavljuje roman *Čudnovate zgode šegrta Hlapića*. Matoš ga je iste godine, u svom tekstu *Klasična knjiga*, imenovao klasičnim - neponovljivim i originalnim. Ivo Zalar navodi da ono “svojom privlačnošću i pripovjedačkim čarom i danas budi interes, zaokuplja pažnju, oduševljava i osvaja djecu, jednako kao u doba svog nastanka“ (Zalar, 1983: 16).

*Čudnovate zgode šegrta Hlapića* sadrži elemente pustolovnog romana. Izdržljiv i dovitljiv junak mora izvršiti više zadataka i suočiti se sa više neprijatelja. Stjepan Hranjec navodi da roman obiluje napetim događajima, uzbudljivom naracijom, a sve kako bi bila zaokupljena pažnja mladog čitatelja (Hranjec, 1998).

Osvrnut ćemo se na roman, pustolovnost koju nam donosi te na film, koji je 2013. godine, sto godina kasnije, snimljen prema istoimenom romanu.

### 4.2.1. Pravi dječji klasik

Riječ je o pravom dječjem romanu, jednostavnom na svim razinama (struktura, likovi, izričaj). Roman čini niz čudnovatih dogodovština, prijateljstvo među djecom, djece prema životinjama, dječja igra (Hranjec, 1998: 32).

Joža Skok upućuje da je glavna tema životna sudbina postolarskog šegrta koja je ilustrirana najkarakterističnijim dijelom života - upravo sedmodnevnim putovanjem (Skok, 2007: 46). Protagonist radnje je dijete, a fabula je dinamična i živa (Zalar, 1983: 19). “Djelo je nabijeno događajima” te se, zahvaljujući Hlapiću, pozornica radnje neprestano mijenja (Zalar, 1983: 20).

Hranjec tvrdi kako je Brlić-Mažuranić već samim naslovom animirala čitatelje, a važnu ulogu u tome imaju i naslovi podpoglavlja romana (Hranjec, 1998: 32). Poglavlja je obilježila danima putovanja, s time što “nakon šestog dana slijedi sedma noć Hlapićeva putovanja” (Skok, 2007: 50). Osim što je naslovima podpoglavlja najavila radnju, autorica je omogućila čitateljima kronologijsko-vremenski slijed radnje te time olakšala praćenje (Skok, 2007: 50).

Zvornimir Diklić i Ivo Zalar, prema Žeko, definirali su pustolovnost kao “smion pothvat u kojem se susreću pogibelji i rasplet ovisi o nepredvidljivim događajima” (Žeko, 2008: 65).

Prema tome, glavni lik Hlapić je odlučio otići u svijet, potaknut nepravdom i lošim ponašanjem majstora Mrkonje. Majhut smatra da, ako se uzmu u obzir pripovjedni postupci koji su bili dostupni autorici u trenutku pisanja, *Čudnovate zgode šegrta Hlapića* su dječji roman, koji sadrži pripovjedne postupke karakteristične za pustolovni roman s elementima dječjeg romana o djetinjstvu (Majhut, 2016: 133). U romanu stalno eskaliraju sukobi između hrabrog i srčanog Hlapića i protivnika, uz fizičko svladavanje opasnih zadataka (Majhut, 2016: 127).

Igrana varijanta filma, redatelja Silvija Petranovića, snimljena je 2013. godine. Svečana premijera *Šegrta Hlapića* održana je u studenom te godine, a film je rušio rekorde gledanosti. Proglašen je najznačajnijim dječjim filmom godine. Redatelj je u intervjuu naveo:

Moj je cilj bio ostati što vjerniji romanu Ivane Brlić-Mažuranić, a da opet dodam i svoju viziju, pomaknem granicu i kreiram filmski svijet magičnog realizma, što je bio težak zadatak... Roman je izašao 1913., a ja sam radnju malo pomaknuo u vrijeme između dva svjetska rata. Taj svijet mi se učinio filmičnijim i bližim nama danas, jer je već napučen vozilima i kostimima koji nam nisu toliko daleki. Htio sam da gledatelj ne opterećuje vrijeme radnje... (Tportal.hr, 2011)<sup>1</sup>

Dakle, igrani film temelji se na priči Ivane Brlić-Mažuranić odnosno unutarnju vezu između književnog djela i igranog filma čini fabula.

Film se sastoji od prikazivanja događaja po danima. Igor Tomljanović, u svojoj kritici, navodi kako je riječ o ilustraciji knjige, a ne o ekranizaciji. Smatra da redatelj nije vodio računa da predložak obradi i adaptira, već samim iznošenjem događaja, scenu po scenu, jednostavno ilustrira knjigu. Film je za njega plošan, bez dinamičnosti i uzbudljivosti, a svodi se na geste i grimase, ponavljanje slikom što je

---

<sup>1</sup> <https://www.tportal.hr/magazin/clanak/segrt-hlapic-je-road-movie-s-obratima-koje-djeca-super-kuze-20131104>

rečeno dijalogom (Nemilosrdni gadovi, 2013)<sup>2</sup>. I Jurica Pavčić piše za Jutarnji list:

U Petranovićevom filmu, Hlapićev svijet svijet je čiste stilizacije, primarnih boja i nerealističkih rekvizita. Ujedno, to je svijet u kojem nema sjenki ni prljavštine. Svijet kroz koji se teškom mukom probija maleni šegrt svijet je bez znoja, prljavih košulja, stvarne prijete, suspenza ili mraka (Jutarnji list, 2013)<sup>3</sup>.

#### **4.2.2. Atraktivnost romana i filma**

Brlić-Mažuranić je bila svjesna dječje potrebe za akcijom te se razložno opredijelila za model akcijskog romana. Razlog akcijskom tematskom sloju i avanturističko-pustolovnom jest upravo u privlačnosti publike (Skok, 2007: 47).

Dakle, akcija nije sama sebi svrha, već ju je gradila na funkcionalnosti sloja. Njome je dinamizirala priču o junaku te identificirala lik u pustolovnoj kategoriji, ali i moralnoj, etičkoj, emocionalnoj i psihološkoj (Skok, 2007: 47).

Element akcije vidljiv je kroz tzv. trivijalnu književnost. Naime, trivijalna književnost obuhvaća “tematiku zločina, krađe i prijevara” te brojna iznenađenja, osjećaje straha, opasnosti, ali i hrabrosti i poduzetnosti (Skok, 2007: 47), koje Hlapić pokazuje u raznim situacijama.

Petranović je uglavnom pratio predložak i filmom prikazao sve događaje koji su navedeni u romanu. Nije trebao posegnuti za nekim promjenama odnosno za pojednostavljenjem sadržaja te napraviti velike promjene na planu kompozicije. Roman je jednostavne kompozicije, a sadržaj prikazan jednolinijski, stoga je i filmom jednolinijski prikazan sadržaj.

---

<sup>2</sup> <http://nemilosrdnigadovi.com/segrrt-hlapic-recenzija/>

<sup>3</sup> <https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-tv/cudnovate-zgode-segrta-hlapica-diletantski-reziran-klasik-djecje-literature/918593/>

### 4.2.3. Bez cilja?

“Vremenski je roman koncipiran tako da se cijelo Hlapićevo putovanje, nakon bijega iz Mrkonjina doma, odvija u sedam dana” (Zalar, 1983: 20). “Dramskih napetih scena ima od početka do kraja, a poneka obična zgodica ispričana je s toliko tajanstva i zagonetnosti da mora zagolicati pažnju malih čitalaca” (Zalar, 1983: 20). Prema svemu navedenome, u priči imamo junaka, koji odlazi u svijet i putuje, a na putovanju svakodnevno doživljava razne pustolovine. No, je li taj roman pustolovni ili bismo ga mogli definirati pikarskim? Je li šegrt Hlapić pikaro ili pustolov?

Junak Hlapić se odvažio u noći otići iz radionice bez ikakvog plana pred sobom. Kako je išao sve dalje i dalje, stvari su se jednostavno događale: “Još uvijek je išao Hlapić, a onda je počeo svitati dan, pa nije bilo više tako tamno. U posljednjoj ulici grada susretne Hlapić jednog starca” (Brlić-Mažuranić, 2003: 15), zatim “Dugo su Hlapić i Bundaš veselo išli po cesti. No konačno su ih već počeli i tabani peći. Baš su došli do jedne male sirotinjske kućice.” (Brlić-Mažuranić, 2003: 20), potom “Išli su, naime, neko vrijeme veselo i bez brige, a onda su došli do jednog mjesta na cesti gdje su sjedili ljudi s dugačkim čekićima i tukli kamen za cestu (Brlić-Mažuranić, 2003: 25). Hlapić, u prvom dijelu romana, izgleda kao junak pikarskog romana, s jedinom brigom da preživi i umakne životnim poteškoćama (Majhut, 2016: 126). On jest domišljat i isprva nema cilj, ali situacija se mijenja druge noći njegova putovanja, kada susreće Crnog čovjeka. Hlapiću ukradne čizmice i pikarska kompozicija romana semijenja. Tek tada roman postaje pustolovni roman s ciljem.

-Promjene je svjestan pripovijedač:

Hajdemo, Bundašu, tražiti onoga čovjeka. Mi ćemo ga naći makar ga tražili deset godina i dobit ćemo čizme, pa da ih je objesio u sam carski dimnjak! Tako je Hlapić pošao bos dalje na put da traži svoje čizmice. To je bio početak njegovih najčudnijih doživljaja (Majhut, 2005: 261).

Stoga, početak najčudnijih doživljaja ne počinje na početku diskursa, priče ili u trenutku kada započinje pripovjedno sada, već “u trenutku kada je već barem četvrtina knjige za čitateljem” (Majhut, 2016: 124, 125).

Dakle, roman je sastavljen iz dvije različite pripovijedne strategije: strategije pikarskog romana i pustolovnog romana (Majhut, 2005: 261).

Sukladno tome, u filmu je situacija jednaka. Hlapićev razlog putovanju jesu čizmice i nepravda. On ih želi razgaziti i zato odlazi. U prvoj noći susreće starog mljekara kojemu pomaže, zatim spava pod drvetom na žitnom polju, prikazuje se san, dolazak Bundaša i buđenje. Dakle, Hlapić je bezbrižan, ne brine ga gdje će spavati, što će jesti kada više ne bude imao hrane i gdje točno ide. Putovanje dobiva svoj cilj tek krađom čizmica, kao i u romanu.

#### **4.2.3.1. Uzrok potrazi**

Uzrok promjene pikarske strategije u pustolovnu strategiju jest susret s Crnim čovjekom (Majhut, 2005: 260).

Crni čovjek je metafora zla, tip beskućnika, razbojnika i kradljivca (Skok, 2007: 66). U romanu je susret sa njime popraćen predvečernjim bljeskanjem i nagovještajem oluje. Hlapić i čitatelj su na oprezu. Crni čovjek se u trenutku prije spavanja nije prekrizio zbog čega je Hlapić znao da se takav čovjek ne vodi vjerom te da mu ne treba vjerovati. Ipak, on je ubrzo zaspao. S druge strane, u filmu Crni čovjek, kojeg je utjelovio Milan Pleština, svojim izgledom, govorom, bojom glasa, pokretima sugerira gledatelju da je riječ o vrlo tajanstvenom čovjeku, koji se ne želi sprijateljiti s Hlapićem i kojem ne treba vjerovati. Mimikom i riječima upućenim Hlapiću jasno daje do znanja da ne želi razgovarati. Hlapić kao da ne shvaća opasnost koja mu je nadomak ruke te o kakvom je čovjeku riječ. On mu naivno povjeruje i zaspi, a Crni čovjek, bez obzira na Bundaša koji je budan, uspijeva ukrasti čizmice i otići.

Navedeni događaj pokreće Hlapića u potragu te osigurava ostale dogodovštine, od kojih će neke imati važnu ulogu za njegovu budućnost.

Ujedno, prepuštanje igri u skladu je s dječjom prirodom, a upravo stranice ispunjene igrom prethode opasnostima koje nailaze (Skok, 2007: 49). Autorica na taj način “udovoljava zahtjevima čitalačkog interesa i senzibiliteta” (Skok, 2007: 47).



#### 4.2.4. Junak: dob, fizička i duhovna pojava

Junak je inherentan pustolovnom romanu. Junak je taj koji će izvesti pothvat, a koji svojom veličinom nadmašuje zadaće iz svakodnevnog iskustva (Majhut, 2005: 106). Naš junak je proizašao iz dječjeg miljea te kao lik pružio mogućnost identifikacije dječje publike s njime i njegovim pustolovinama (Skok, 2007: 47).

Hlapić je godinama blizak malom čitatelju. Pošto se dob junaka stavlja u odnos s dobi implicitnog čitatelja, junak nije nikada mlađi od implicitnog čitatelja. Tome je tako zato što se čitatelj teško može identificirati s junakom priče mlađim od sebe. Junak mora imati veće iskustvo i fizičku snagu jer tek tada će taj element djelovati motivirajuće na samog čitatelja (Majhut, 2005: 108). Ujedno, svojom fizičkom i duhovnom pojavom Hlapić je poseban i drugačiji. On prvobitno privlači čitatelje i gledatelje upravo neobičnim izgledom. U romanu Hlapić ima krasne čizmice i košulju, zelene hlače i sivu kapu. Hlapić izgleda kao general čudnovate vojske. Njegova šarena pojava u sivom svijetu žalosti i briga posve je izuzetna. Ona predstavlja znak neobičnog poslanja, “posebne moralne pozicije u svijetu” (Majhut, 2005: 156).

Junak kreće u svijet izgleda koji ga izdvaja od ostalih. On je i samopouzdan, vjeruje u sebe, ima izrazitu želju da otkrije istinu i karakteristike prirodnog vođe, što ga doista čini junakom.

Sklon je igri, ali i marljivom obavljanju posla, odan svom zanimanju, kojeg se ne želi odreći niti uz mogućnost da ode u škole i postane gospodinom (Skok, 2007: 64). Prožimlje ga “svojevrsan skitničko-avanturistički duh”, kao i Gitu (Skok, 2007: 65), iako ona nije junak.

“Njegova dobrota zapanjuje svojom neobičnošću. Da je dobrota dječja, ne bi nikoga zapanjivala, jer bi naprosto bila shvaćena kao svojstvena dječjoj prirodi, pa bi to svojstvo imali i neki drugi dječji likovi u romanu” (Majhut, 2016: 109). Dakle, dobrota je njegovo najmoćnije oružje (Majhut, 2016: 132).

Da bi Hlapić uspio i svladao sve prepreke prostora, bila mu je potrebna i tjelesna snaga. Smatra se da je otpor sredine upravo pokazatelj tjelesne snage junaka

jer “potrebna je ogromna izdržljivost i srčanost da se svlada sredina” (Majhut, 2005: 253)

U filmu lik Hlapića, u ulozi Mileta Biljanovića, konkretno opažamo već u prvim kadrovima. Težak navodi da je filmski lik prisutan u svojoj punoći kroz cijeli film, jednako živ i jednak prvobitnoj slici (Težak, 1990: 31). U pravom planu je lik jer je na ekranu ipak najpokretljiviji objekt, ujedno najčešće i najintezivnija optičko-akustička senzacija (Težak, 1990: 29). Hlapić u filmu ima crvene čizmice i košulju, zelene hlače i crnu kapu.

Pripovjedač nije opisao kakav je Hlapić (u romanu: “malen kao lakat, veseo kao ptica, hrabar kao Kraljević Marko, mudar kao knjiga, a dobar kao sunce” (Brlić-Mažuranić, 2003: 5)). O njegovoj psihologiji saznajemo putem djelovanja, ponašanja, gesta, pogleda, mimike (Težak, 1990: 31). Kao i u romanu, on je dobar, mudar dječak, koji pomaže drugima. Vizualno je uočljiv, pobuđuje radoznalost.

Kako bismo uistinu dobili dojam o junaku, nije dovoljan samo opažaj lika, već akcija (Težak, 1990: 29). Dinamičnost radnje postiže se upravo akcijom likova, njihovim postupcima (Skok, 2007: 47). U romanu je Hlapić pokretač i nositelj radnje, za razliku od filma u kojem djeluje vrlo pasivno i nezainteresirano. Dječak u ulozi Hlapića nije saživio s likom, ne donosi dovoljno emocija. Prevladavanje statičnog kadra, glavni glumci bez iskustva, preslikavanje dijaloga iz romana, nije dobro zaživjelo u filmu. U filmu kao da glavni lik nije dovoljno vedar i nasmijan, kao u romanu.

#### **4.2.5. Dom**

Dječji roman koji u “sadržaju, radnji i stilu sadrži elemente akcije, pustolovnosti, odraza djetinjstva, skitništva” i bajke (Skok, 2007: 59), zanimljiv je prikaz Hlapićeve snalažljivosti koja ga je vodila kroz putovanje. Karakter junaka je omogućio Giti i njemu siguran povratak kući. Kroz svoje sedmodnevno putovanje više je puta pokazao izdržljivost, radišnost, lukavost te time na putu osigurao prenočište i hranu.

Junak ne poznaje potištenost ili očaj. Kreće iz doma u daleke krajeve. Dom je

donekle uvijek isti i upravo u njemu leži razlog napuštanja doma (Majhut, 2005: 266). U našem slučaju dom nije prostor sigurnosti. Radionica majstora Mrkonje nije bila njegov dom. Hlapić je kao siročić tamo radio, imao mjesto za spavanje, a jedinu ljubav koju je primao bila je ljubav majstorice. Niti majstor niti ostali dječaci šegrti nisu simpatizirali Hlapića. Bio je marljiv, radio je sve što mu je majstor rekao, a zauzvrat je dobio samo pogrde bez priznanja. Tek pred sam kraj, kada u šumi ponovno susreće majstora Mrkonju, polako postaje svjestan svog povratka u dom. Tada radionica postaje točka odlaska i točka povratka. Majstor je vratio svoj identitet, Hlapić i Gita pronašli svoj.

U pustolovnom su romanu povratak junaka u svoj dom i sretan završetak ključni elementi. Najčešće povratkom u dom junak pronalazi svoj identitet. Iako je Hlapić cijelo vrijeme znao što želi i što će biti u životu, pustolovine su mu omogućile da upozna Gitu i da povratkom kući pronađe sebe i sreću.

On se kao junak, trijumfalno vratio kući (Majhut, 2016: 128).

#### **4.2.6. Prostor: Putovanje i ambijent**

Putovanje je u romanu i filmu glavni agens te predstavlja jedno od tematskih slojeva - pustolovni. Roman i film dobivaju značajku pustolovnog, jer sada se ostvaruje sljedeće: “on napušta civilizirani red doma da bi se zaputio u divljinu u potrazi za svojim ciljem” (Hourihan, 1997: 9), odnosno za svojim čizmicama. U dječjem pustolovnom romanu junakov život nije na kocki, ali se otvara prostor u kojem su ukinute svakodnevne dužnosti, pravila i sl. U toj “divljini” u koju se zaputio, vladaju druga pravila. Tu će se odigrati neki sukob s dostojanstvenim suparnikom, a junak će dokazati da je mudriji, pametniji, superiorniji (Majhut, 2005: 278, 280).

Vladimira Rezo u svom članku navodi da je prostor u romanu u službi karakterizacije likova i dinamizaciji radnje (Rezo, 2013: 236, 237). Iako nije poseban, neistražen, opasan i prema tome egzotičan, te junak ne putuje u daleke krajeve, egzotičnost prostora opisanog u romanu osigurana je jednostavnom suspenzijom društvenih pravila i zakona, dužnosti i discipline koju nameće dom (Majhut, 2005: 278, 279, 289), u našem slučaju radionica majstora Mrkonje.

“Egzotičnost predjela u kojim se zbiva radnja pustolovnih romana u Hlapiću su genijalno zamijenjeni zbivanjima koja se događaju po noći po mraku” (Majhut, 2016: 128). Sva važna zbivanja događaju se po noći.

Nadalje, prostor se sastoji od mjesta susreta likova, mjesta obavljanja zadataka i prostora koji se nalazi između tih točaka. Prostor koji svladava između tih točaka u središtu je interesa pripovijedanja (Majhut, 2005: 253). Hlapić je svladavao prostor kako bi pronašao čizmice, zatim da bi dao Grgi forintu, a potom spasio Marka i njegovu mamu od Crnog čovjeka. Ujedno, pojedina mjesta i ambijenti radnje (npr. susret s nepoznatim ljudima, skitnja, požar itd.) igraju važnu ulogu kao mjesta napetih i pustolovnih situacija. Prema Skok, cirkus je najimpresivniji prostor. To je ambijent koji predstavlja stereotipno mjesto općenito u dječjem romanu. U romanu poglavlje *Na vrtuljku* intenzivno pobuđuje dječji ludizam i imaginaciju (Skok, 2007: 49).

Nedostaje i imenovanje mjesta, gradova i sl. Rezo (2013: 232) navodi da se Hlapićevo lutanje odvija u nemapiranom prostoru, topografski ispražnjenom.

Mladi čitatelj, izbjegavanjem toponima i takvom tajanstvenošću, dobiva dojam da je riječ o nepoznatom, nesvakidašnjem kraju. Skok, navodi razlog autoričinog ostentativnog ispuštanja bilo kakvog toponima:

Da ne sputava i tu čitalačku imaginaciju, da ostavi sasvim slobodan prostor čitateljevoj intuiciji, autorica je i ovdje izbjegla lokalizacijsku doslovnost iako je očigledno da bi manji grad, ishodište Hlapićeve avanture, mogao biti Slavonski Brod, a onaj veći u koji se stiglo nakon sedmodnevna putovanja Osijek! (Skok, 2007: 54).

Dubravka Zima, prema Majhut, pak smatra da je neodređen prostorno-vremenski kontekst radnje karakterističan za dječju književnost, jer su toponimske i lokalizacijske oznake nebitne za dječju percepciju prostora, a bitne one vizualne i iskustvene (Majhut, 2005: 293).

Posebna romantika prostora, važna za dječju percepciju, postignuta je “hiperboličkom vizurom”, “koja uvijek u susretu s neočekivanim pojačava intenzitet svojih dojmova (Skok, 2007: 54): “Ta zemlja je jako velika pa je na njoj puno takvih mjesta na koja je mogao crni čovjek sakriti čizme” (Brlić - Mažuranić, 2003: 31), ili:

Taj je grad bio tako velik da je imao jednu veliku crkvu s dva tornja i deset malih crkvi s jednim tornjem. Imao je taj grad stotinu ulica, a u svakoj ulici vrvjeli su ljudi kao mravi. Svaka je ulica imala po četiri ugla, a na svakom uglu stajala su dva stražara. Tako je velik bio taj grad (Skok, 2007: 54).

U romanu spacijalna hvatišta doista dinamiziraju radnju. U filmu pak prostorna žarišta ne pridonose dinamiziranju radnje. Prostor je manje egzotičan, upravo iz razloga jer više ne zamišljamo i ne maštamo o tom prostoru. On je prikazan takav kakav jest i ta se egzotičnost pomalo gubi.

Prostor koji vidimo je realan, svakodnevan, od trga, radionice, puta, livade, jezera itd. U filmu prevladavaju krupni i srednji planovi kojima odgovara dojam sadašnjosti. Ovi planovi pojačavaju viziju stvarnosti, daju iluziju o trajanju zbivanja tu ispred nas. Pošto navedeni planovi dominiraju u scenama i kadrovima-sekvencama, film je realističan, a gledatelj stvara dojam kao da i sam sudjeluje u svemu što se događa (Valić Nedeljković, 2008: 77). Damjan Raknić (FAK, 2013)<sup>4</sup> ističe da film nije slojevit, te da krupni plan i nije najbolje rješenje za dječji pustolovni film. U prvom planu su glavni likovi, dok je drugi plan ekstremno izvan fokusa, zbog čega je film plastičan, kadrovi djeluju nepovezano.

#### **4.2.6.1. Napetost zgoda**

Napetost se javlja susretom nepoznatog čovjeka. Susret je u filmu popraćen strašnom glazbom te time postaje još strašniji. Takvo zatišje, a zatim glasna glazba dočaravaju zatišje pred oluju. Susret je popraćen i slabim osvjetljenjem, čime je dočarana atmosfera scene povezana sa “atmosferom” fabule.

Zanimljiva je scena gašenja požara i pronalaska ukrađenih stvari na tavanu. Hlapić je pronašao čizmice, Gitinu kutijicu, stvari seljana, a za krađu je optužen vlasnik, Grga Rđavi. Opet je Hlapić pomogao drugima, ugasivši požar sasvim sam. Čitatelj je u romanu u strahu za junakov život, dok je u filmu to prikazano vrlo kratko pa gledatelj niti ne stigne osjetiti opasnost situacije. Naime, prikazuju se ljudi

---

<sup>4</sup> <http://www.fak.hr/recenzije/novi-filmovi/segrt-hlapić-2013/>

koji su u strahu, kako nose vodu, viču, prikazan je plač starice, Grgine majke, a najednom se vidi Hlapić na krovu. Već je ugasio vatru i ubrzo pao kroz krov na tavan. Pomalo djeluje nestvarno, plošno, bez neke velike napetosti.

Odlaskom od seljana dolaze do raskršća, gdje su bili pastirići. To je mjesto ponovnog susreta s Crnim čovjekom koji je tada žurio na kolima, vikao, a cijela scena je u filmu popraćena dinamičnom glazbom. Prikazani su Crni čovjek i Grga kako iskaču iz kola, ali se ipak spašavaju.

Iduća točka njegovog putovanja, ujedno i posljednja, bila je sajam, na samom početku grada. Iako su cijeli dan pomagali gospodaru vrtuljka, on za njih nije imao mjesta za spavanje. Dobili su večeru, a poslije ostali spavati pokraj cirkuskog šatora. U filmu su krenuli spavati na ulici. Da nisu bili na ulici ili, kao u romanu pokraj šatora, ne bi Gita čula svog Sokola, te ne bi čuli razgovor pokvarenog gospodara cirkusa i Crnog čovjeka. To bi ujedno utjecalo na Marka i njegovu kravu. Crni čovjek ne bi dobio što je zaslužio pa i sam završetak Hlapićeve pustolovine ne bi bio sretan.

Sedma noć je kulminacija unutar dramske radnje. Napetost je tada najizraženija, bilo u romanu ili filmu. Ona je dozirana na određenim mjestima više ili manje. Takva izmjena napetosti, pojačavanje i popuštanje, je u funkciji ritma, kao jedne od najistaknutijih tehnika filmskog pripovijedanja (Peterlić, 2001: 221, 231). Velika napetost na početku njihovog puta prema kući s plavom zvijezdom uzrokovana manjkom vremena, smanjena je dolaskom košarača koji im pomaže. Napetost se javlja ponovno kada oni ostaju sami, a mjesec i njegova svjetlost je jedino u što se mogu pouzdati. U trenutku kada mjesečeva svjetlost nestane, spusti se magla, a čuje se (u filmu) glasanje vrane i sove, nedugo zatim i grmljavina te šuštanje nečeg u daljini. Djeca se boje, pa na taj način i recipijent, koji se kroz cijelu priču uspoređuje s njima. Oni šapuću, gledaju se, a u trenutku Gitinog vriska izlazi lik majstora Mrkonje. Napetost pada, dolazi smirenje.

Majstor Mrkonja tada priča o svojoj zgodi. Mrkonja pripovijeda, a kadrovi koji prikazuju Grgu i Crnog čovjeka kako robe Mrkonju izmjenjuju se s kadrovima Crnog čovjeka u trenutku pripovijedanja. Crni čovjek se žuri, više, napetost raste. Kada je napetost najveća, on pada s otkopane stijene i umire. Jedan od ključnih elemenata u pustolovnom romanu je upravo smrt. Kao konstitutivan element se pojavljuje eliminacijom suparnika na samom kraju (Majhut, 2005: 203). Uzbuđenje i

napetost pada odlaskom kući glavnih likova. Javlja se vesela glazba.

Zaključujemo, *Čudnovate zgode šegrta Hlapića* je „roman ceste“, odnosno kretanja, „roman prostora“, istraživanja tek osvojenih prostora u trenutku zaustavljanja na punktovima o kojima je bilo riječi, te roman u kojemu se statična i dinamična perspektiva nadopunjuju (Rezo, 2013: 236), i stvaraju ritam važan za uspostavljanje dinamične i prožete pustolovne radnje. Navedeno vrijedi i za film, koji je prikazao sve punktove iz romana.

#### 4.2.7. Implicitni čitatelj, narratee i pripovjedač

Unutar naratološkog interesa su implicitni autor, pripovjedač, narratee i implicitni čitatelj. Navodi to Seymour Chatmanova shema pripovjedne komunikacije (Majhut, 2005: 49).

Julian Krzyzanovski, prema Zalar, smatra da je pripovjedač ili narator u romanu „pripovjedač koji interpretira i ocjenjuje“ (Zalar, 1983: 20). „Ne zadovoljava se samo neutralnim registriranjem zbivanja, nego komentira, strepi nad svojim junakom, daje moralne sudove“, „spušta se na razinu dječjeg razmišljanja“ (Zalar, 1983: 20). Analizirajući ovo djelo, uočavamo da pripovjedač pažljivo vodi čitatelja, otklanja opasnost, nekoliko puta najavljuje neko zbivanje, događaj ili rasplet. Ciljano potiče čitatelja na emotivnu i psihičku usredotočenost na ono što će se dogoditi (Skok, 2007: 61, 62). Pripovjedač se u filmu javlja na početku i na kraju filma. Kazivanje u prvom licu je emocionalno obojeno te gledatelj samim javljanjem Hlapića, još više upoznaje lik, njegov glas.

Nadalje, implicitni čitatelj je publika koja je „pretpostavljena u samom pripovijedanju“, čije životno i čitateljsko iskustvo autor uzima u obzir (Majhut, 2005: 49, 64 ). Narratee je uži pojam od implicitnog čitatelja. On je pojmovni par pripovjedaču i u romanu se „otjelovljuje kao lik kome se pripovjedač obraća“ (Majhut, 2005: 52).

U *Čudnovatim zgodama šegrta Hlapića* pripovjedni elementi raspoređeni su svojstveno pustolovnom romanu (Majhut, 2005: 99). Pripovjedačevo obraćanje i manipuliranje narrateom, vidi se iz sljedećeg primjera: „Ali zato ipak neka nitko ne bude u preveliku strahu. Hlapić je tako malen i tako dobar da će valjda sretno izbjeći

svakoj pogibelji” (Brlić-Mažuranić, 2003: 70). Znanje narrateea o događajima razlikuje se i od znanja junaka i drugih likova. U prethodno navedenom citatu iz knjige, vidljivo je da pripovjedač zna najviše. Narratee ne zna više od pripovjedača, ali zna više ili manje od Hlapića ili drugih likova. Takvim obraćanjem narrateeu, pripovjedač kao da želi kod implicitnog čitatelja naglasiti kako će doći ozbiljni dani i na taj način zaintrigirati ga, privući čitanju. Stvara se napetost kod čitatelja, uzbuđenje. Dakle, preko narrateea se sugerira zauzimanje pozicije implicitnog čitatelja u odnosu na junaka i njegovu okolinu (Majhut, 2005: 97).

Rimmon-Kenan, prema Majhut, smatra da je moguće stvoriti napetost upravo pomoću takve odgode znanja o događajima. Naime, čitateljevo shvaćanje ispriповijedanih događaja ometano je pomoću praznina bez kojih nije moguće rekonstruirati svijet. Manipuliranjem tih praznina sredstvo je postizanja napetosti, a spada u jedno od najprimitivnijih pripovjedačkih oruđa (Majhut, 2005: 97). Naziva se sižejna zadržka jer “u fabuli se nešto dogodi o čemu nas, čitatelje, pripovjedač jednostavno ne želi izvjestiti: dakle, na planu sižea dolazi do zadržke” (Majhut, 2005: 97). Sižejna zadržka očituje se u sljedećem navodu iz knjige:

A onda - najedanput - zanjše se grmlje, iza Hlapića i Gite pukne nekoliko suhih šiba - a Hlapić i Gita opaze u mraku kako je pred njih naglo izašao na stazu neki visoki i široki čovjek. Još jedan čas - i Hlapić i Gita čuju kako taj čovjek pali žigicu. Žigica se zapali... Tko je čitao ovu knjigu do ovog mjesta i tko je zavalio Hlapića, taj bi najbolje učinio da za sada zatvori knjigu i da do sutra ne čita dalje” (Brlić - Mažuranić, 2003: 89).

Sljedeći primjer pokazuje namjeru implicitnog autora koji želi istaknuti da čitatelj nije kao Hlapić (Majhut, 2005: 99), ali mu svakako treba biti primjer:

Svako bi dijete plakalo da mu tko ukrade tako lijepe čizmice. Dakako da bi plakalo svako dijete da ostane boso na veliku putu! No Hlapić nije plakao. On je jedan čas razmišljao, a onda je skočio na noge... (Brlić-Mažuranić, 2003: 31).

Istaknimo, narratee se neprestano trudi da nas obveže „da prihvatimo čitateljsku poziciju iz koje jedino možemo adekvatno doživjeti pustolovno pripovijedanje“ (Majhut, 2016: 127).



Takvo obraćanje pripovjedača “proizlazi iz autoričine težnje da bude u prisnijem dodiru s čitaocem ili da barem na trenutak preuzme ulogu narodnog pripovjedača u punom smislu te riječi, pripovjedača koji ne misli samo na predmet pričanja nego i gleda rastužena ili srećom ozarena lica svoje publike“ (Zalar, 1983: 21). Pripovjedni elementi su raspoređeni kako bi oblikovali uzbuđenje i napetost kod čitatelja. Postignuta je pustolovnost.

### 4.3. *Emil i detektivi*

Njemački književnik Erich Kästner autor je djela *Emil i detektivi* objavljenog 1928. godine (Crnković, 1993: 49). Riječ je o kriminalističkom žanru, dječjem detektivskom romanu i romanu o družbi. Smatra se klasikom dječje književnosti, čiju uspješnost dokazuju prijevodi na brojne jezike. Roman realistički prikazuje život u gradu. Protagonist je Emil Tischbein.

U djelu pratimo Emilovo putovanje u Berlin. Na tom putovanju mu je ukraden novac te on kreće u potragu za lopovom. U detektivskoj avanturi mu pomognu berlinski dječaci, koji su, zajedno sa Emilom, primjer malih detektiva.

Naslovi poglavlja u romanu su duhoviti, radnja puna akcije i napetosti, junaci svakodnevnici, pomalo humoristički koncipirani (Crnković, 1990: 133). “Kästner želi upoznati dijete sa životom kakav jest i pripremiti ga za životnu borbu razvijajući u njemu ono što je iskonsko dječje, plemenito i vedro” (Crnković, 1990: 134).

Kroz ovaj rad će se usporedno analizirati i istoimeni film iz 2001. godine. Redateljica njemačkog filma je Franziska Buch, kojoj se, uz autora romana, pripisuje i scenarij. “Dvanaestogodišnjeg Emila (Tobias Retzlaff) na putu u Berlin opljačka sitni kriminalac (Jürgen Vogel). Emil u potjeri za opasnim tipom sretne grupu malih detektiva koji mu pomažu u hvatanju zločinca...”<sup>5</sup> (MojTV).

#### 4.3.1. Detektivski žanr

Roman *Emil i detektivi* je priča o dječaku Emilu, koji živi sam sa majkom. Kästner najprije duhovito i u vedrom tonu predstavlja lica koja će sudjelovati u romanu, a zatim počinje radnja (Crnković, 1990: 133). Radnja je usmjerena prvobitno na njegovo putovanje iz Neustadta u Berlin, k teti Marti i baki. Prilikom putovanja mu je ukradeno 140 maraka, što poprilično mijenja njegove planove.

---

<sup>5</sup> <https://mojtv.hr/film/6848/emil-i-detektivi.aspx>

U istoimenom filmu Emil živi sam sa ocem, koji je nezaposlen. Kada napokon uspije pronaći posao, doživi prometnu nesreću te završava u bolnici na dva tjedna. Emilov učitelj i otac predlože Emilu da ta dva tjedna otputuje učiteljevoj sestri u Berlin, kako ne bi bio sam kod kuće. Putovanje kreće iz Streiglitz, a na putovanju mu je ukradeno 1500 maraka.

U romanu i filmu se glavni junak upušta u rješavanje enigme, karakteristično za krimi-fabulu. Hranjec u *Pregledu hrvatske dječje književnosti* ističe da je takva fabula organizirana tako da je zaplet (zločin) pozicioniran na samom početku (Hranjec, 2006: 119).

Navest ćemo detektivske elemente u radnji koji bitno pridonose pustolovnosti ovog djela.

Zajednički elementi romana i filma su u priči. Dakle, dječak putuje vlakom u Berlin, ukraden mu je novac, u Berlinu mu pomaže skupina djece te na kraju zajednički uspijevaju vratiti novac. Detaljnije, u romanu saznajemo: Upoznajući dječaka Gustava, Emil se susreo i s ostalim dječacima: Profesorom, Dienstagom, Krumbiglom, Petzoldom itd. Dječaci su odmah uskočili Emilu u pomoć te krenuli sa skupljanjem novca, potrebnog za rješavanje slučaja. Emil je predložio ratno vijeće, na kojem su svima dali Dienstagov broj. On je bio zadužen za pozive te je predstavljao telefonsku centralu. Na vijeću su dogovorili i dežurnu službu, detektive, lozinku prilikom javljanja (Emil).

U filmu glavnu ulogu uz Emila ima Pony Hütchen, samouvjerena djevojčica koja je okupila grupu djece kako bi zajedno pomogli Emilu u nevolji. Njihovo tajno sklonište su katakombe, gdje vijećaju o nekom problemu i provode vrijeme u igri. Također, i u filmu su skupili novac, proglasili osam detektiva, Dienstagu zadužili za javljanje na pozive te dogovorili lozinku kod javljanja.

Dakle, detektivski žanr definiran je zločinom i detektivima koji žele pronaći zločinca te tragovima. U ovom dijelu oni imaju važnu ulogu. U filmu je trag bio Grundeisov papirić s adresom, novac s tatinom klamericom i ukradeni dijamanti.

Zaključujemo, zločin pozicioniran na početku definirao je ovo djelo detektivskim, te ga učinio pustolovnim recipijentu koji će se poistovjetiti s djecom u djelu. Dječaci i djevojčice, u potjeri za lopovom predstavljaju male detektive sa

svojim zaduženjima u grupi. Jedino je tako organizirana grupa mogla ostvariti svoj cilj, za koji Hranjec navodi: “Njihova pustolovina usmjerena je plemenitom cilju, tj. hvatanju prekršitelja zakona (Hranjec, 1998: 71).

#### **4.3.1.1. Emil kao junak**

Junak pustolovnog romana uvijek treba svladati zadaću, u tome je bit djela. Zadaće su uglavnom teške i premašuju sposobnosti i mogućnosti junaka (Majhut, 2005: 129). U ovom dijelu je glavni junak Emil. On je samostalan, pristojan, snalažljiv, bori se za svoju stvar, poduzetan, nije cmizdrav, ima mana kao i svaki dječak. Uz prijateljsku pomoć se sve može riješiti (Crnković, 1990: 133).

U romanu pomaže majci u frizerskom salonu te je svjestan njihovog lošijeg ekonomskom stanja. Kada se majka brine za njega, on uvijek duhovito odgovori i pokaže koliko je mudar i zreo za svoje godine. U vlaku za Berlin ukraden mu je novac, zbog čega je bio jako ljut, ali i tužan, jer je znao koliko je majka morala raditi kako bi mu dala novac. Odlučan se daje u potjeru za lopovom, a glavni trag koji je slijedio bio je polucilindar. Slijedio je isti takav, kakav je imao lopov Grundeis u vlaku. Pošao je i u tramvaj za njime, te ga slijedio sve do jedne kavane. Upravo je kod kavane upoznao Gustava, dječaka s trubom. Od tog susreta, Emilu je pomagala cijela grupa berlinskih dječaka.

U filmu Emilov otac izgubi vozačku dozvolu zbog prebrze vožnje. Kako ne bi mogao raditi novi posao bez vozačke dozvole, Emil je poželio ocu kupiti novu, krivotvorenu, za 1500 maraka. Max Grundeis mu je u vlaku dao papirić na kojem je bilo napisano gdje će i kada moći kupiti vozačku dozvolu. No, ponudio mu je piće od kojeg mu je bilo zlo te je ubrzo zaspao. Nakon što se probudio, shvatio je da je pokraden te brzo krenuo u potjeru za lopovom. Slijedio ga je do restorana, gdje je ubrzo upoznao grupu berlinske djece.

Emil se ponašao kao pravi detektiv. Bio je tajanstven, s puno opreza. Majhut navodi da junak pustolovnog romana vrlo često “zakriva svoj pravi identitet iza maske” (Majhut, 2005: 167) te možemo uočiti kako je i Emil ostao prikriven, kao što

će i Gustav u romanu glumiti liftboja u hotelu, a Pony u filmu kćer poznatog glumca Grundeisa.

Iako je Emilu pomoć prijatelja bila izuzetno važna, on se u knjizi pokazao kao pravi junak. Nije ga bilo nimalo strah (osim policije), a više puta je sam predložio što će napraviti: dosjetio se da bi Gustav mogao upoznati liftboja hotela i na taj način doći do sobe u kojoj je lopov, predložio je da lopova napadnu javno, sa svih strana, s cijelom grupom djece. U određenim situacijama se predstavio kao pravi vođa.

Gledajući film, stječemo dojam da je cijela grupa važna. Ističu se Pony, Emil, pred kraj i Gustav. Ključan trenutak je kada je Emil provalio u Grundeisovu sobu te mu uspio otuđiti kovčeg s dijamantima. Pokazao je odlučnost i strpljivost.

Nakon uspješno završene potrage, u romanu je predstavljen člankom u novinama, te ga je tim postupkom i sam autor prikazao kao junaka. Uhvaćen je pljačkaš banke u Hannoveru, a banka je dala nagradu Emilu za to djelo. Dobio je 1000 maraka, s kojima je prvo poželio majci kupiti električno sušilo za kosu te zimski kaput podstavljen krznom. U toj situaciji je također pokazao koliko je odgovoran i koliko brine za svoju majku. Na samom kraju nije zaboravio na svoje prijatelje. Sve ih je pozvao na pitu od jabuke kod tete Marte i ponudio reklamu i njima, jer su mu pomogli, no odbili su ga. Važnije im je bilo da ostanu prijatelji s Emilom. Emil je ovom pustolovinom naučio da nikome bezrezervno ne može vjerovati.

U filmu Emil pripovijeda sretan završetak. Otac je dobio posao savjetnika te će raditi u uredu. Emil je dobio nagradu od 5000 maraka, a cijela je pustolovina rezultirala prijateljstvom djece iz Berlina i Emila.

Zaključujemo da je Emil junak zbog svojih osobina. Naposljetku svladava zadaću koju si je zadao, a to je bilo uloviti lopova. Razlika između ovog i klasičnog pustolovnog romana je u glavnom junaku i veličini zadaće, koja je određena smrtnom opasnošću samog junaka. Glavni junaci su se pronašli u smrtnoj opasnosti, no ovo djelo promiče važnost družbe, a ne napor samo jednog junaka. Družbina zadaća ima veličinu koja ipak “nadirazi individualni napor: hvatanje lopova nadirazi Emilove snage pa mu pomoć pružaju Gustav i njegovi prijatelji” (Majhut, 2005:

145), tj. Pony i ostala djeca u filmu. Zadaća je kohezijski faktor družbe (Majhut, 2005: 146).

#### **4.3.1.1.1. Protivnik**

M. Hourihan, prema Majhut, smatra da je protivnik “nesrazmjerno jači od junaka pa zdrav razum govori junaku da je bolje ne upuštati se u neravnompravnu borbu u kojoj nema izgleda” (Majhut, 2005: 178). Modificiran, no sličan postupak koji je karakterističan za pustolovni žanr, možemo pronaći u ovom djelu.

Dječak Emil krenuo je u potragu za osobom, za koju je tek nagađao da je ukrala njegov novac. U toj situaciji je odrasla osoba, u njemu poznatom svijetu, ipak u prednosti. Ovdje nije riječ o fizičkoj borbi, neravnompravnost borbe odnosi se na malu šansu pronalaska lopova od strane dječaka.

U romanu se lopov u početku predstavio kao Grundeis, zatim u mjenjačnici kao Müller, no kada biva doveden u policijsku stanicu, saznaje se da mu je pravo ime Herbert Kiessling.

U filmu pratimo Maxa Grundeisa, a u hotelu se prijavljuje kao Kurzhals. Saznaje se na kraju da je hotelski varalica i lopov kojeg traže u deset gradova.

Postoji poveznica prema Majhutovoj tvrdnji da junak vrlo često prikriva pravi identitet (Majhut, 2005: 167). U ovom slučaju, riječ je o prikrivanju identiteta glavnog protivnika berlinskih dječaka.

#### **4.3.2. Struktura dom - divljina - dom**

Putovanje je u ovom djelu glavni agens radnje. Dakle, na razini priče javlja se struktura dom - divljina - dom, uzrokovana Emilovim putovanjem u Berlin. Navedena struktura je standardni pripovjedni postupak kojim se dobiva pustolovnost prisutna i u ovom dječjem romanu i filmu. Spomenimo kako se kroz ovaj rad obrađuje šest naslova, od kojih je jedino u *Emilu i detektivima* te u prethodno

navedenim *Čudnovatim zgodama šegrta Hlapića* u potpunosti prisutan ovaj strukturni postupak.

Glavni junak odlazi iz svog doma u divljinu, gdje će savladati tešku zadaću. Divljina ovog djela je užurbana gradska sredina Berlina, u kojoj je Emil boravio dva dana u romanu, tj. tri dana u filmu, bez pomoći odraslih. Morao se znati prilagoditi sredini i pravilima. Savladavši zadaću, Emil se nagrađen vratio kući.

Zaključujemo, ovom dječjem krimiću podloga je struktura dom - divljina - dom. Time je postignuta napetost, u romanu dodatno motivirana epizodama. Prisutno je nizanje sekvenci koje usmjerava pažnju recipijenta sve do razrješenja sukoba i povratka kući glavnog junaka.

#### **4.3.2.1. Šarolikost zgoda**

Nizanje sekvenci tj. prisutnost epizoda uzrokovalo je mnoštvo napetih zgoda glavnog junaka i njegove družbe. Poglavlja su kratka, zbog usmjerenosti prema dinamičnosti i akciji. Šarolikost tih zgoda koje se odigravaju u spomenutoj divljini pridonosi oblikovanju pustolovnosti.

Dakle, mali detektivi ulovili su velikog lopova u „urbanoj džungli“ (Lesen macht glücklich, 2014)<sup>6</sup>.

Sve je započelo Emilovim snom, nakon kojeg je shvatio da mu je ukraden novac. Tada silazi na postaji kod zoološkog vrta kako bi ulovio lopova. Ubrzo ulazi u tramvaj te shvaća kako je zaista sam u jednom velikom gradu. Ne predaje se te silazi na uglu Carske aleje i sporedne ulice. Tamo prati Grundeisa na terasi jedne kavane i upoznaje Gustava, koji mu počinje pomagati zajedno s ostalim dječacima. Slijedi jurnjava za taksijem u kojem je lopov, špijunovo uvlačenje u hotel te naposljetku okupljanje djece oko hotela. Kada je lopov izašao iz hotela, sva djeca su išla za njim te pomogla da razotkriju njegov čin. Glavni trag bila su tri uboda igle na

---

<sup>6</sup> <https://lesenmachtgluecklich.wordpress.com/2014/04/18/kurz-und-knapp-erich-kastner-emil-und-die-detektive/>

novčanicama, jer je Emil na početku putovanja novac pričvrstio pribadačama za podstavu svog kaputa.

U filmu se primjenjuju oni isti tipovi razvijanja fabule koji su karakteristični za roman (Peterlić, 2001: 229). Pratimo lančano ili stepenasto oblikovanje. Takvo oblikovanje „jest nizanje zgoda, sekvenci, koje i ne mora odlikovati čvrsta uzročnopoljsedična povezanost, koje može odlikovati i vrlo postupni “rast” prema naznačenom ili nenaznačenom cilju priče. Očito je taj tip oblikovanja najbliži imperativima građe, zbiljskome razvoju događanja, principima nađenosti i skrivenosti priče“ (Peterlić, 2001: 229).

Dakle, “filmski” Emil i njegova ekipa našli su se u više izvanrednih situacija, karakterističnih za pustolovni žanr, koje su ujedno popraćene dinamičnom glazbom. Prva napeta scena je scena Emilova silaska iz vlaka te praćenje lopova. Od filmskih izražajnih sredstava koja se javljaju tijekom te potjere, važno je istaknuti upotrebu slobodne kamere ili kamere iz ruke. Ona se upotrebljava kad sugeriramo subjektivne kadrove (Mikić, 2001: 49). Podređena je snimanoj osobi te je prikazano stanje glavnog lika (Mikić, 2001: 48), Emilova uzrujanost i uzbuđenje.

Zanimljiva i pustolovna je sljedeća zgoda vožnje u taksiju. Naime, djeca su pratila lopova kada je kupovao odijelo, a ubrzo zatim ušao u taksu. Cijela “škvadra” je ušla u drugi taksu i pokazala da su pravi, mali detektivi. Slijedila je brza i napeta vožnja, u kojoj su umalo bili otkriveni. Tijekom vožnje su osvojili i vozača taksija, koji im je pomogao da uspješno prate lopova. Potjera ih je dovela do hotela Adlon.

Napetost raste kada je Emil ušao u lopovljevu sobu. Paralelno pratimo i lopova u akciji. Izmjenjuju se kadrovi s lopovom, koji se nakon krađe vraća u svoju sobu te kadrovi s Emilom, koji pokušava naći svoj novac. Pratimo brzu izmjenu kadrova. Napetost nastavlja rasti lopovljevim ulaskom u svoju sobu. U tom trenutku su i Emil i lopov u istoj sobi. Emil je uspio izaći tek kada je Grundeis zaspao. Uzeo je kovčeg pun ukradenih dijamanata, ali ujedno izgubio papirić s adresom i vremenom dogovora za kupnju vozačke dozvole. Taj trag je usmjerio radnju. Naime, Grundeis je ujutro pronašao papirić i krenuo za Emilom.

Izdvojit ćemo još jednu scenu, koja se odnosi na susret Emila i Pony sa sitnim kriminalcima. Oni su željeli 1500 maraka za krivotvorenu vozačku dozvolu. Kada su



kriminalci shvatili da djeca nemaju novac i imaju dijamante, dadu se u potjeru za njima. Izmjenjuju se kadrovi potjere kriminalaca s kadrovima koji prikazuju ubrzano kretanje Grundeisa, točnije prikazane su njegove crvene čizme. Iako se u filmu često javlja, ovdje je krupni plan izrazito uočljiv jer spomenuti detalj čini radnju napetijom te ju intenzivira. Ubrzo saznajemo da je Pony oteta od strane Grundeisa. Ponovno je upotrebljena slobodna kamera u pojedinim trenucima te bočna ili lateralna vožnja kamere tijekom vožnje tramvajem. Lateralna vožnja se odnosi na kameru koja prati kretanje određene osobe ili predmeta te time stvara “stanovitu dramsku tenziju” (Mikić, 2001: 47, 48). Upravo upotrebom takve kamere je stvorena napetost i “poistovjećivanje s osobom koju kamera prati” (Mikić, 2001: 48).

Izuzetno važan element pustolovnog žanra je i sretan kraj. On im “utješiteljsku i ohrabrujuću” ulogu (Majhut, 2005: 154). Lopov je ulovljen, a Emil nagrađen i sretno vraćen kući. U filmu uočavamo kružnu kompoziciju - početak i kraj su vrlo slični. Emil s ocem igra igru na obali, a jedina razlika je što ga na kraju dočeka “škvadra” iz Berlina.

#### **4.3.3. Ekstradijegetički pripovjedač**

U romanu je pripovjedač ekstradijegetički i heterodijegetički. Pripovijeda o događajima, sveprisutan je i ne sudjeluje u priči. Specifičnost je u pojavi autora kao lika. Književnik se pojavljuje kao lik novinara koji je intervjuirao Emila o njegovoj pustolovini, a ujedno saznajemo da je to onaj isti čovjek koji je Emilu pomogao u tramvaju i dao mu novac za kartu.

U filmu se pripovjedač pojavljuje tek na samom kraju. Pripovjedač je Emil, koji pripovijeda o sretnom završetku svoje pustolovine.

#### **4.4. Družba Pere Kvržice**

Roman koji prikazuje “dječji život u svoj njegovoj složenosti, dramskom intenzitetu, nemiru i aktivnosti, nastojanju za samopotvrđivanjem”, “ispričan jednostavnim i prihvatljivim jezikom i stilom” (Zalar, 1983: 25) je dječji roman *Družba Pere Kvržice* Mate Lovraka iz 1933. godine. Majhut ističe ovo djelo kao roman o družbi (Majhut, 2005: 107). Prikazat ćemo određene elemente koji i ovaj roman čine pustolovnim mladom čitatelju.

Istoimeni dugometražni film snimljen je 1970. godine, pod redateljskom palicom Vladimira Tadeja. Riječ je o družbi seoskih dječaka, čija je tajnovitost i pustolovni duh ovaj film pretvorila u niz uzbudljivih akcija. Redatelj je preuzeo radnju iz romana. Napravljene su neke promjene, s ciljem što kvalitetnijeg prijenosa iz književnog medija u vizualni. Rezultat je uspješan dječji film o družbi s elementom pustolovnosti i akcije.

##### **4.4.1. Realistički prikaz čitavog fluida djetinjstva**

Prema Hranjecu, *Družba Pere Kvržice* je najživotniji roman Mate Lovraka jer je sama radnja doista stvarna i primjerena dječjoj dobi (Hranjec, 1998: 41). Posrijedi je grupa snalažljivih i optimističnih dječaka (Hranjec, 1998: 42) sa snažnom kolektivnom svijesti, sklonom pustolovinama. Jasminka Brala Mudrovčić i Nikolina Pavličić su u svojoj studiji *Romani Mate Lovraka u lektiri za razrednu nastavu* (2014) navele da je Lovrak svojim čitateljima prenio vedrost i životnu radost koju je nosio u sebi. Omogućio im je da se, čitajući djelo, vrate u djetinjstvo, u ono doba zaigranosti, radosti, ljepote. Djelo je ispunjeno optimizmom, vjerom u djecu i njihove sposobnosti (Brala Mudrovčić i Pavličić, 2014: 163).

Ovim romanom, kao i *Vlakom u snijegu* (1933), Lovrak je unio realističke smjernice u hrvatsku dječju književnost. Unio je realističko pripovijedanje, stvarne događaje i dječje probleme koji su zasnovani na stvarnim temeljima. Realni problemi doprinose dinamičnosti radnje te motiviraju djecu na čitanje (Brala Mudrovčić i Pavličić, 2014: 164).

Nastojao je građu iznijeti “što dokumentarnije pa roman počinje preciznim vremenskim određenjem”, a kroz djelo uvijek napominje “koji je dan u tjednu” (Težak, 1993: 34).

Dakle, roman je realistički prikaz čitavog fluida djetinjstva. Prema njemu je nastao film, za koji možemo tvrditi isto. I jednim i drugim medijem je vjerno opisan i prikazan dječji svijet tridesetih odnosno sedamdesetih godina 20. stoljeća.

Stil romana je također primjer realizma u romanu. Težak i Crnković, prema Brala Mudrovčić i Pavličić, navode da su rečenice gramatički točne, oglagoljene te svedene na ono najbitnije. Takvim rečenicama postigao je žive i dojmljive slike koje su ispunjene spontanom akcijama, dinamičnim pokretima i auditivnim učincima (Brala Mudrovčić i Pavličić, 2014: 166).

U filmu prevladava dijalog. Kroz dijalog i narativni opis saznajemo sve o likovima i radnji. Likovi su realistični, glumci su vrlo vješto odigrali svoje uloge. Njihov izgled, govor i ponašanje reprezentativno pokazuju ondašnje doba i način življenja.

#### **4.4.2. Junaci i njihova zadaća**

Junak u romanu u družbi je dvostruk. Junak je i družba i određeni lik unutar nje. Najčešće je to lik koji okupi družbu i vodi je. S aspekta dobi, junaci i čitatelji su vršnjaci, jer je važno da se čitatelji mogu poistovjetiti s likovima (Majhut, 2005: 106, 108). Lovrakovi dječaci su učenici nižih razreda osnovne škole, dok Pero u filmu ima 15 godina te se doima mnogo odrasliji, ne samo po reakcijama, već i po glumi. On je superiorniji (Težak, 1990: 51).

Dječaci su voljni, udružuju se i kreću u akciju (Težak, 1993: 9). Profilirani su kao i likovi Ericha Kästnera u djelu *Emil i detektivi* te Ferenc Molnara u *Junaci Pavlove ulice* (Težak, 1993: 9). Poveznica između tih djela jesu likovi skloni pustolovinama, vrlo poduzetni i ispunjeni inicijativom, dok autori njeguju dječji senzibilitet te optimističan pogled na svijet (Brala Mudrovčić i Pavličić, 2014: 167), izuzmemo li Molnarov nesretan završetak.

Glavna uloga pripada upravo dječjoj skupini, koja se sastoji od dječaka (iako se djevojčice pojavljuju naknadno, u drugom planu). Zalar tvrdi kako njegovi “junaci nisu idealna bića, nisu krotki jaganjci ni svijetli uzori, već obični seoski derančići, sa svojim maštanjima, snovima, igrama, planovima, svađama, tučnjavama, strahovima i podvizima“ (Zalar, 1983: 25). To su djeca koja nadmašuju dječje interese i rješavaju ozbiljne socijalne i društvene probleme. Težak navodi da “zajednička proživljena pustolovina, svladana zapreka” ostavlja “tragove u psihologiji pojedinca, ali i kolektiva. Članovi družbe zajedničkim angažiranjem u ostvarivanju postavljenog zadatka stječu nova humana iskustva” te se “kolektiv moralno potvrđuje” (Težak, 1993: 29).

Stoga, družba kao junak se pobunila protiv stanja koje je prevladavalo u društvu i aktivno borila za priznanje u svijetu odraslih (Težak, 1993: 29).

Iako je riječ o skupini dječaka, koju “doživljavamo kao jedno biće” i “kao glavnog junaka djela“ (Težak, 1993: 29), svaki od njih zadržava svoju osobnost i različitost:

Medo i Šilo su pravi prijatelji i dobri radnici, Milo Dijete tjelesno najslabiji ali s jakom željom da i on pridonese općem cilju (nekim obilježjima podsjeća na Molnarova Nemečeka), Divljak i Budala su negativci. Izborom nadimka autor iskazuje svoj stav - jedan je ljubomoran i neotesanac, drugi slabić. Iznad svih je vođa - Pero (Hranjec, 1998: 42).

Dakle, Pero je vođa. Njegove osobine su hrabrost, upornost, poduzetnost, iako i on ima svojih slabosti (Zalar, 1983: 29). On nije tipičan junak kakvog pronalazimo u pustolovnim romanima. Njegove osobine su osobine stvarnog dječaka, no dječaka koji se ipak istaknuo u družbi. Majhut navodi da je Pero “u borbi s Divljakom kao glavnim pretendentom dokazao da je najjači u družbi” (Majhut, 2005: 170). On je “dječak s idejom - pravom idejom u pravo vrijeme” (Težak, 1993: 31). Postupci su motivirani njegovim karakterom, te je on, kao i ostali dječaci, voljan lik. Oni upravljaju zbivanjem (Hranjec, 2004: 66).

Zadaća družbe kao junaka jest izvršenje zadataka, a zadaća Pere kao junaka je očuvanje družbe (Majhut, 2005: 128). Također, zadaća junaka je ostvariva, ali je

vjerojatnost za to mala (Majhut, 2005: 129). Pero i družba su vjerovali u ostvarenje zadaće, no bilo je trenutaka kad su i oni sumnjali hoće li stići dovršiti sve kako treba do određenog roka. Družbi je upravo “veličina zadanog pothvata” dala snagu da prevlada i one najmanje unutrašnje svađe koje je imala (Težak, 1993: 29):

Junak je u pustolovnom romanu spreman umrijeti, a sve kako bi dokazao svoju angažiranost i srčanost (Majhut, 2005: 135). U *Družbi Pere Kvržice* dječacima nije prijetila takva opasnost, ali su zato svakodnevno dobivali batine zbog izbivanja iz kuće te time pokazali koliko su srčani i hrabri.

Pero već na početku dobiva nadimak prema riječi koju je koristio kad bi dobio neku ideju ili u trenutku kada je bilo potrebno riješiti određeni problem. U svakoj napetoj situaciji, izgovorom riječi “kvržica”, Pero bi smirio družinu te bi svi nastavili dalje sa svojim radom.

Pero, prema tome, uspeva održati razigran dječji duh i želju za pustolovinom. Njegove težnje su rezultat iskonskih dječjih nagona i sklonosti prema akciji i pustolovini. Važnu razliku između Pere i ostalih dječaka čini Perino prvo svladavanje straha. Sjajan je organizator, žrtvuje se, strpljiv (Težak, 1993:31). Dakle, Pero je i u romanu i u filmu moralno snažna ličnost, podređena cilju koji je Lovrak zadao. Proživljena pustolovina predstavlja pobunu Pere i njegove družbe protiv nemarnog i zapuštenog društva (Brala Mudrovčić i Pavličić, 2014: 176).

#### **4.4.2.1. Perin san kao uzrok pustolovine**

Već na samom početku pisac otkriva glavnog junaka koji će potaknuti ostale na ostvarenje nevjerojatnog podviga: „U jednoj maloj seoskoj kući, slamom pokrivenoj, mračno je. I sparno. Diše mnogo ljudi. Spavaju. Na postelji uz oca leži Pero. Odjednom skoči sav znojan. Sjedi na postelji kao mjesečar. Ponad blijeda mu lica gusta kosa. Visok i tanak dječak“ (Lovrak, 2012: 5).

U filmu je to učinjeno prvim kadrom (prikaz Pere u krevetu). Saznajemo da je riječ o dječaku Peri, a uočava se problem siromaštva te odnos između odraslih i djece (Brala Mudrovčić i Pavličić, 2014: 174).

Nevjerojatni podvig u *Družbi Pere Kvržice* prototip je izvanredne situacije u pustolovnom romanu. Ovdje je pustolovnost prisutna u nizu pustolovnih situacija tijekom jednomjesečne akcije, točnije od 1. lipnja do 30. lipnja. Uzrok akcije bio je upravo Perin san o kojem je počeo maštati nakon što je čuo oca kako govori o zapuštenom mlinu.

Odlučio je sakupiti tajno društvo, koje je s vremenom postalo vrlo homogeno, svjesno težine zadatka (Brala Mudrovčić i Pavličić, 2014: 174). Djeca su, potaknuta spoznajom o nepoduzetnosti odraslih, vrlo brzo i uspješno djelovala (Težak, 1993: 33).

#### **4.4.2.2. Požrtvovnost grupe**

U romanu je istaknuta požrtvovnost grupe. Lovrakova djela su poznata po pouci koja promiče dobrotu, plemenitost, zalaganje za bolje koje pobjeđuje socijalnu nepriliku. Mladi grade pravedniji svijet (Težak, prema Brala Mudrovčić i Pavličić, 2014: 171). Djecu krasi ozbiljna postojanost usmjerena poboljšanju društvene zajednice. Njima nije teško žrtvovati se za opće dobro, nisu niti malo sebični. Roman je nastao u vrijeme završetka Velike gospodarske krize te se upravo zato Lovrakovi junaci bore za pravdu, izlazak iz krize, poboljšanje međuljudskih odnosa i uvjeta življenja. Družba je primjeren uzor odraslima, jer nadmašuju dječje interese radi ozbiljnih socijalnih i društvenih problema (Brala Mudrovčić i Pavličić, 2014: 171).

U filmu je požrtvovnost grupe bitna, kao i u romanu. Družba, kojoj su osnova četvorica dječaka, naporno radi, bez imalo teškoća.

#### **4.4.3. Profiliranje radnje**

Lovrak je prikazao pustolovine djetinjstva na realan način. Čitajući roman ili gledajući film, saznajemo o glavnim likovima, djeci, o njihovim karakterima. Realno je prikazana dječja naivnost, sukobi, humoristične situacije, veselje, žalost i sl. Navedeni elementi oblikovali su zanimljivu fabulu (Brala Mudrovčić i Pavličić, 2014: 166, 167).

Roman i film dijele istu temu - dječji pothvat obnove starog zadružnog mlina. Radnja se odvija na selu. Težak, prema Brala Mudrovčić i Pavličić, smatra da je prikazano dijete vrlo blisko stvarnom djetetu - u igri, obitelji, u školi (Brala Mudrovčić i Pavličić, 2014: 165).

Autor je inspiraciju pronašao u neposrednim doživljajima, u okolini, rodnom mjestu, selu, u socijalnoj strukturi. Stoga je njegov svijet, iako pun igre i dječje radoznalosti, ozbiljan te se zalaže za socijalnu pravdu (Brala Mudrovčić i Pavličić, 2014: 165).

Naveli smo da je junak cijela družba te da je Pero nositelj radnje. Akteri su uklopljeni u razinu radnje koja je puna napetih akcija i situacija, u različite socijalne situacije sa pregršt izazova (Brala Mudrovčić i Pavličić, 2014: 167).

U Lovrakovu romanu, u Tadejevu filmu (iako ga Zalar ne navodi), baš kao i kod Hlapića, dobra, mudra djeca svladavaju sve zapreke, dobro odnosi pobjedu nad zlim. Prisutna je slična pripovjedna struktura, jedino što kod Lovraka i Tadeja taj sukob ima stvarnije konture: “suprotnost siromašnih i bogatih”, a junaci su “realističniji i prepoznatljiviji” (Zalar, 1983: 30). Konvencija dječjeg pustolovnog romana je sretan završetak (Majhut, 2005: 154), prisutan i u navedenim djelima.

##### **4.4.3.1. Odnos igre i rada**

Glavna pouka je da radom i slogom možemo postići boljitak. Naglašava se život na selu i boravak u prirodi, stare igre koje imaju opću socijalnu korist.

Hranjec Lovrakove likove naziva *radnim likovima*. U osnovi je rad na kojem se temelji cijela fabula. Junaci su skloni radu. Rad ih ujedinjuje i stvara družbu. Sve prepreke na koje nailaze, kao što i junak u svojim pustolovinama prelazi preko njih, oni rješavaju upravo radnim navikama (Brala Mudrovčić i Pavličić, 2014: 168). Svakodnevno se izmjenjuje igra s radom. Svoje djetinjstvo provode u toj kombinaciji.

Kad uređuju prostor oko mlina oni ne zaboravljaju igru, samo im se igra pretvara u ozbiljan, stvaralački posao. Makar u družbi izbijaju nesuglasice, svađe, borba za vodstvo, i neki put se ne čini kao homogena cjelina, “ona je organizam koji živi svojim životom, ima svoje uspone i padove, svoje planove i tajne, svoje uspjehe i nezgode”, “skroman početak i trijumfalan kraj” (Zalar, 1983: 28). “Igra Lovrakove djece ponajvećma je korisna za opće dobro, podređena je težnji kolektiva” (Hranjec, 1998: 65).

#### **4.4.3.2. Pustolovne epizode**

Cijeli roman i film predstavljaju jednu veliku pustolovnu. Dječaci se upuste u posao koji je više dorastao odraslima, nego li djeci te im sam podvig svakodnevno donosi niz pustolovnih akcija.

Primjer takve akcije je spuštanje Mede u bunar. U filmu se tada pojavljuje krupni plan. Lica dječaka odaju iščekivanje, napetost, strah, nervozu (Težak, 1990: 38). Pero je ugledao Medu i vidio da se onesvijestio. Dječaci su se prestrašili i pobjegli jer su mislili da je mrtav. Shvaćajući što se dogodilo, Pero, Milo dijete i Šiljo su se vratili i pomogli mu da vrati svijest. Medo je bio dobro, a družba je nastavila sa čišćenjem bunara.

Dobar primjer je i trenutak kada su se Divljak i Budala pobunili. Vesela družba putuje pjevajući prema mlinu, no kada dolaze pred mlin, pjesma završava. Slobodnom kamerom ili “kamerom iz ruke” je prikazan uništen mlin te je time postignuto “potpuno poistovjećivanje s likovima” (Mikić, 2001: 48). Već smo ranije naveli da se takva tehnika snimanja koristi kada redatelj želi sugerirati nečiji pogled i subjektivne kadrove (Mikić, 2001: 49). Dječaci su bili tužni, razočarani, ljuti.



Slijedila je borba sa dječacima protivne družbe. Sve je popraćeno napetom glazbom, a sretan završetak izvukli su “pozitivci”.

Cijeli film je prožet glazbom, a kada glazbe nema tada je prisutan zvuk koji snažno dopunjuje sliku.

Zvuk i glazba daju snažnu emocionalnu obojenost svim situacijama u filmu, a vrlo su važno sredstvo u pustolovnim epizodama. Upotpunjuju likove, glazba veseli gledatelja, daje osjećaj napetosti, iščekivanja, straha i sl. Ona ima i “ritmičku ulogu” kojom se izbjegne monotonija u filmu (Težak, 1990: 42).

#### **4.4.3.3. Postupak paralelizma i dramski elementi**

U romanu, ali i filmu je prisutan postupak paralelizma u radnji. Riječ je o postupku kojim su autori postigli veću napetost, povećali dramatičnost događanja te humorističan učinak. Primjer svojevrsne paralelne montaže u filmu, te paralelizma u romanu prikaz je seljaka na ledini te djece na tavanu (Težak, 1993: 35):

- Sramota je da je naš zadružni mlin obrastao u draču i korovu. - Varaš se! Nije više!  
- poluglasno će Pero na tavanu, sav u vatri. Otac nastavlja plameno: - Putovi su obrasli trnjem. Staze su oko mlina pretvorile u zmijska lega... Pero drhti uzbuđen i šapće prema ocu: - Varaš se! Tamo raste divno cvijeće! Sve se ono pretvara u šetalište! (Lovrak, 2012: 96).

Dramski elementi ovog djela vidljivi su kroz “izrazitu dramsku strukturu sa zapletom, kulminacijom i raspletom”, a većina poglavlja također ima “svoju dramsku strukturu sa svojom krizom” (Težak, 1993: 36). Svjedočimo o kompoziciji “s pravilnim rastom do konačnog vrhunca” (Težak, 1993: 36).

#### **4.4.4. Ambijent zadružnog mlina**

Važan čimbenik Lovrakove književnosti je selo: “Uvijek govorim da ne proživi lijepo djetinjstvo onaj koji kao dijete, bosonog, ne trčka slobodno po širokim travnjacima” (Hranjec, 2004: 53).

Žeko je navela da je važna značajka pustolovnog romana upravo romantika prostora (Žeko, 2008: 65). U ovom romanu mjesto radnje je selo, a glavni junaci ne odlaze iz doma na višednevno putovanje, te se ne kreću prostorom koji im je uvijek nov i nepoznat. U našem slučaju junaci svakodnevno prevaljuju put od kuće do škole i do zadružnog mlina. No, u romanu je taj put uglavnom nevažan. Važnije spacijalno odredište je upravo prostor starog i zapuštenog mlina. Tamo obavljaju razne poslove, suočeni njihovom ozbiljnošću, ali dovoljno predani da ih kvalitetno obave.

U tom dobro poznatom ambijentu, djeca će pokušati proglasiti prostor svojim. Bit će to prostor u kojima vladaju njihova pravila i koji će biti pretvoren u prostor iz njihove mašte (ljetnikovac). Taj prostor će za njih biti prostor slobode, a ne nadzirani dom (Majhut, 2005: 298). Upravo je prostor, u kojem ne vladaju zakoni odraslih, prostor koji djeci/čitateljima može predstavljati divljinu. Ona ne proživljavaju takve pustolovine te zbog toga još više bivaju motivirani za čitanje.

U romanu i filmu pratimo proces preuređenja divljine, tog prostora kojemu su junaci svaki dan hrlili, kako bi pokazali odraslima što znači sloga i rad te im ga na kraju predali i ostali bez njega. Svjesni su da će odrasli opet sve upropastiti, zapustiti, no Pero već ima novi plan za njih, što insinuira na kraju uzvikom *Kvržica!*

#### **4.4.5. Vrhunski stilist**

Možemo ustvrditi da je Lovrakov stil uzorak realističnog dječjeg romana. On je “tipičan reprezentant” “estetske jednostavnosti” tj. „jednostavnosti i preciznosti izraza”. Zalar navodi: “Njegov izražajni inventar vjerni je adekvat jednostavne dječje vizije svijeta” (Zalar, 1983: 31), dok Hranjec ističe: “Slična je i struktura djela: pravilna, nerazvedena, linearna, bez većih retrospekcijskih interpolacija” (Hranjec, 1998: 48).

Lovrak niže kratke i jednostavne rečenice kojima ostvaruje “dinamičan ritam”, funkcionalan jer se “temelji na dječjim akcijama i sukobima” (Težak, 1993: 37). Dijalozi su jednostavni, građeni od uskličnih, upitnih i eliptičnih rečenica, kako bi dočarali dječje ushite, “višak energije” (Težak, 1993: 39).

#### **4.4.5.1. Sveznajući Lovrak**

Pripovjedački postupci koji prevladavaju u romanu su naracija, dijalog i opis. “Naracija se prepoznaje u dječjim akcijama koje su bogate pustolovnim elementima” (Brala Mudrovčić i Pavličić, 2014: 175). Opisi su malobrojni, kratki, funkcionalni (Hranjec, 1998: 48).

Lovrak zauzima poziciju “autorskog pripovjedača 'sveznalice'“ (Zalar, 1983: 30). Kao narator je izostao iz predočene zbilje, nije se poslužio ”likom svojih dječaka da bi iz njihove perspektive” “ispričao dio sadržaja ili neku epizodu” (Zalar, 1983: 30). Sam komentira i tumači zbivanje, sugerira razvoj, pa se lik manje predstavlja samim sobom nego to više čini autor (Hranjec, 1998: 48). “Pripovjedanje je živo, a i temeljno pripovjedno sredstvo - dijalog, ne usporuje radnju nego je počesto u funkciji specifičnog dinamičnog ritma” (Hranjec, 1998: 48). Prisutnost zasićenog dijaloga dovodi do lakšeg čitanja djela; upoznavanja likova i njihovih osobina (Brala Mudrovčić i Pavličić, 2014: 172).

#### **4.4.5.2. Naracija s dozom avanturizma**

Riječ je o djelima koje možemo svrstati u one “zbivanja, burnih događaja i dinamike. U dječjim akcijama sadržano je i dosta pustolovnih elemenata”, što svjedoči da su i Lovrak i kasnije Tadej realističnim zbivanjima uspješno pridodali “dozu avanturizma kojom lako” zaokupljaju pozornost malih čitatelja (Težak, 1993: 39). Pustolovnost je zapravo u prekoračenju “uobičajenih odnosa i shvaćanja okoline”, jer je riječ o pustolovnosti potekloj iz igre, koja “sadrži mnogo konstrukcijskih elemenata što tu igru mijenjaju i neosjetno je pretvaraju u ozbiljan posao” (Težak, 1993: 39).

#### **4.5. Koko i duhovi**

Ivan Kušan je autor romana *Koko i duhovi* iz 1958. godine. Zalar smatra da je Kušan “tvorac i slikar likova gradskih dječaka i djevojčica” (Zalar, 1983: 70). Za razliku od Lovraka, koji je shvaćao i opisao dječju prirodu i kod kojeg je prisutna jaka socijalna tendencija, “Kušan je mališanima upravo 'zavirio pod kožu’” (Zalar, 1983: 70). Hranjec navodi da Kušan slijedi suvremene stilske tendencije. “Posrijedi je nova pedagogija, pouka igrom, humorom, negacijom kao afirmacijom novog pristupa” (Hranjec, 1998: 78, 79).

Ovo djelo posjeduje krimi-fabulu. Hranjec u *Pregledu hrvatske dječje književnosti* ističe da je takva fabula organizirana tako da je zaplet (zločin) pozicioniran na početku, zatim slijede napeta poglavlja u kojima se podmeću lažni tragovi te navode dvojbe mladih istražitelja (Hranjec, 2006: 119). Dakle, to je detektivski dječji roman, zasnovan na “napetoj radnji, domišljatosti i nadmudrivanju protivnika” (Crnković, 1993: 56).

Glavni junak je Ratko Milić, zvan Koko. Njegove pustolovine započinju “pojavom” duha u dvorištu. Zaplet je na samom početku djela, a zatim slijede poglavlja s tajanstvenim završetcima.

Roman i film iz 2011. godine, redatelja Daniela Kušana, dijele istu fabulu, uz određene preinake. Radnja u filmu je smještena u osamdesete godine 20. stoljeća. To je “detektivska priča čiji je junak dvanaestogodišnjak, dovoljno hrabar da suzbije svoje strahove i dovoljno mudar da riješi veliku misteriju” (Kinorama, 2011)<sup>7</sup>.

##### **4.5.1. Reljefni likovi**

Hranjec Kušanove likove naziva tzv. reljefnim likovima. Njegovi su dječaci glavni likovi, ravnopravni i vrlo samostalni, s problemima i doživljajima. Oni su željni pustolovina, no nisu ni dobri ni zli. To su likovi koji vole preuveličavati te se suprostavljati roditeljima (Hranjec, 2004: 111). “Najčešće imaju nadimke, djeluju u

---

<sup>7</sup> <http://www.kinorama.hr/filmovi/Koko-i-duhovi/19>

družinama, no ne lovrakovski često organiziranim nego ravnopravnim članovima. Dobno su, intelektualno i socijalno pretežito slični, neopterećenim tenzijama i ideologizacijama” (Hranjec, 1998: 77).

U romanu, kao i filmu, glavni junak je Koko, što sugerira i sam naziv djela. Ostali likovi su također izuzetno važni. Koko nije junak kakav je Hlapić, idealiziran, već više slični junaku iz romana *Emil i detektivi* (Emil). Hlapić je junak koji se ne suprotstavlja odraslima i uglavnom ne griješi. Vrlo je hrabar, srčan te zrači neopisivom vjerom u sebe, što je važna značajka jednog junaka. Koko vjeruje u sebe, no on djeluje uz prijatelja Zlatka Brnčića. Oni čine dominantan par, koji pokreće radnju. Potrebna mu je njegova pomoć, kao što je potrebna i Emilu. “Oni uvelike petljaju i griješe te iz njihovih pustolovina izbija toliko humora i komike koliko i napetosti” (Crnković, 1993: 57). Njihovi nestašluci su simpatični, a dječaćka pustolovina je usmjerena rješavanju krimi-zapleta (Hranjec, 1998: 71).

Stariji Zlatko je domišljat, mudar i spretan te je vrlo često upravo on taj koji pravilno reagira i prati tragove. U romanu Koko na početku ne želi pokazati da mu se ne sviđa Zlatkova ideja kopanja jame. Prihvaća je i pažljivo prati Zlatkove savjete. Kada Zlatko biva otet, Koko preuzima svu odgovornost rješavanja zagonetke.

U djelu se pojavljuje i Božo, prijatelj sa Zelenog vrha, pametan i pomalo prestrašen, Marica, Kokova sestra i Miki, školski prijatelj, a pred sam kraj romana i Emica, Tomo, Crni.

Zaključujemo da su Kušanovi glavni likovi detektivi djeca koje karakterizira dječja znatiželja, želja za igrom i akcijom (Hranjec, 1998: 78). Zahvaljujući tome, ali i međusobnoj suradnji, uspjeli su, kroz niz pustolovina, riješiti zagonetku sa početka djela.

U filmu glume djeca, koje predvode Antonio Parač (Koko), Nina Mileta (Marica), Kristian Bonačić (Zlatko).

#### 4.5.1.2. Motiviranost uzrokovana željom za pustolovinama

Naveli smo da su Kušanovi likovi reljefni likovi. Oni nisu vođeni, već su ravnopravni, samostalni, imaju probleme, ali nisu opterećeni ideologizacijama. Vrlo su živi i bliski čitatelju (Hranjec, 1998: 76, 77). Oni su “željni pustolovina” (Hranjec, 1998: 76), što ih motivira da slijede tragove i idu dalje sa potragom.

Kušanovi junaci su zaigrani, “ne rješavaju samo probleme na koje nailaze, nego i sami ponekad stvaraju probleme kojih nema u želji da im se u životu događa nešto uzbudljivo” (Težak, 2006: 283). No, kao odgovor njihovom razigranom i pustolovnom duhu ipak se nameće činjenica da su Koko i dječaci ulovili lopove, željne Vincekova bogatstva. Njima nije bila primarna igra, već ozbiljan pothvat, čijim su izvršenjem napravili jedno dobro djelo.

#### 4.5.2. Pustolovna radnja

Radnja romana i filma je vrlo napeta. Posrijedi je dječji krimić te je sve “u službi stvaranja napetosti” (Hranjec, 1998: 72). U ovom djelu, kao što ćemo vidjeti i u *Zagonetnom dječaku*, Kušan je sklon zamršenom detektivskom zapletu (Hranjec, 1998: 73). Tome je tako jer je autor morao hrabrim pothvatima privući pozornost čitatelja (Crnković, 1993: 56).

Zalar navodi kako su *Koko i duhovi* Kušanov najnapetiji i najuzbudljiviji roman (Zalar, 1978: 73). “Priča teče živo, napeto” (Hranjec, 2004: 99), a glavni junaci doživljavaju pustolovine u svijetu “tunela, mračnih hodnika i podzemnih prolaza” (Hranjec, 2004: 99).

Veza između romana i filma je u fabuli. Radnja filma započinje Kokinim kratkim intervjuom koji je vodila novinarka. Razgovaraju o slučaju koji je Koko s prijateljima riješio na Zelenom vrhu. Nakon toga zaista počinje radnja. Roman započinje razgovorom Koka i novopečenog prijatelja Zlatka. Zaplet romana stavljen je u prvo poglavlje knjige, kao što je u filmu u početnim kadrovima sve usmjereno na sumnju glavnih junaka da postoje duhovi. Kokov prijatelj Zlatko odluči Koku ispričati jednu tajnu, no kako bi bio siguran da Koko neće nikome reći tu tajnu, oni

su se morali pobratimiti. Tada Zlatko ispriča Koku o nekim čudnim glasovima koji dopiru s mjesta gdje ne živi nikakav ljudski stvor. To je Koku dovoljno da s prijateljem počne kopati u susjedstvu gdje je hrpa starog željeza ne bi li pronašli neki tajni hodnik. Dakle, enigma je postavljena na početak romana, koji se počinje komplicirati kada Kokovi roditelji dobiju anonimno pismo: “Pisali su da nam savjetuju da se što prije odselimo. Što prije to bolje za vas, baš je tako pisalo” (Kušan, 2013: 28). U tom trenutku se pojavljuju prvi rekviziti kriminalističke literature – anonimno pismo, prijetnja i ucjena (Zalar, 1983: 73). Dječaci uočavaju prvu poveznicu koja bi mogla biti trag – poveznica između glasova koje je čuo Zlatko i pisma. Autor dalje unosi napetost i zagonetnost kada u kući Kokovih nestaje svjetla: “Svjetlo je odjednom počelo jenjavati, još jednom zatrepetalo, kao čovjek koji se brani od sna, i napokon se sasvim utrnulo” (Kušan, 2013: 36). Otac je u podrumu vidio da je netko odnio sve osigurače i prerezao žice. Koko se sjetio vodoinstalatera i ključeva njihovog stana koji su ostali kod njega. Najviše ga je iznenadio „nevjerojatno čudnovat izraz Ružina lica. Ta stara žena bijaše više nego prestravljena, a lice joj bilo gotovo ukočeno od straha, prozirno kao prozor“ (Kušan, 2013: 39). Kad je Ruža odlazila, čuo je kako je prošaptala: „Stari, stari, što činiš?“ (Kušan, 2013: 39).

U filmu je povezan nestanak svjetla s prijetećim pismom. Kada je za vrijeme večere u stanu nestalo svjetla, netko je bacio kamen sa pismom kroz prozor. Koko je posumnjao da je pismo povezano s “čudnim” vodoinstalaterom, koji je taj dan bio kod njih.

Radnja postaje još pustolovnija kada se obitelj Milić u noći probudi, a stanom se osjeća plin, kojeg je netko pustio. Pronašli su trag, koji im je dokazao da je netko to učinio namjerno. Koko je bio siguran da mora nešto napraviti: „Sada više nije bilo nikakve sumnje da je ovo početak nove pustolovine. Gotovo se ponosio time što baš on uvijek doživljava nešto uzbudljivo“ (Kušan, 2013: 47). Htio je razgovarati s Ružom o starom Vinceku, no ona nije htjela. Shvatio je da nešto skriva.

Kokov prijatelj iz školske klupe je Miki. Zlatko sumnja u njega, smatra da mu ne smiju vjerovati. Zanimljiva je zgoda u kojem je Miki, misleći na Koka kao na lopova, pustio Koka da padne s krova. U taj je tren stigao Zlatko. On mu je pomogao s ljestvama. Ubrzo su svi zajedno krenuli prema zoološkom vrtu, gdje su otišli na

vožnju čamcem do otočića. Kad su odlazili, Miki je zadnji trebao ući u čamac. Zlatko je povikao da pogledaju u nebo i napravio par zaveslaja. Mikiju je malo nedostajalo da padne u vodu, a nije znao plivati. Zlatko je želio da prizna zašto je Koku na stol napisao riječ Robijaš. Miki je ubrzo sve priznao, ne spomenuvši oca koji mu je ispričovijedao o Kokovu ocu i njegovoj navodnoj robiji nakon rata. Navečer je Mikijev otac pronašao zrakoplov od papira. Otac je želio da se Miki domogne i drugog dijela tog papira, jer je na njemu pisalo nešto veoma važno.

Koko je ispred svoje kuće u noći (na prozoru u filmu) ugledao duh starog Vinceka. Pojavljuju se sljedeći kriminalistički rekviziti: kopanja u podzemlju, tajni planovi (Zalar, 1983: 73). U filmu Koko i Zlatko raspravljaju o Drugom svjetskom ratu, u kojem je Vincek bio poručnik. Zlatko je našao kartu s tajnim podrumom, koji je služio baš u ratu. Potraga se nastavlja u tim podrumima. Glavni junaci prolaze podzemnim prostorijama. Napetosti te scene dodatno pridonose prigušeno svjetlo i glazba, koja je kroz cijeli film jako narativno sredstvo (autor glazbe je Dinko Appelt). Zaključuju da su tim neistraženim prostorijama došli do podruma u njihovoj zgradi, a potom da Miki ima polovicu papira na kojem je karta tih podruma. Koko šalje goluba pismošu Boži na selo. Trebaju njegovu pomoć u dešifriranju karte.

U romanu se također pojavljuje čitav niz tragova: pojava goluba pismoše kojeg je donio Isak. U tom trenutku dječaci Koko i Zlatko postaju pravi detektivi: proučavaju, nailaze na sljedeći trag, važan za cijelu radnju. Unutar stare slike pronalaze polovicu plana koji se sastojao od brojki i slova. Tada shvaćaju da im treba još pomagača kako bi mogli riješiti zagonetku. Isak i Božo postaju pomagači.

Vrlo zanimljiv trag je zid u jami, kojeg je ponašao Zlatko. Zid postaje dokaz da jama vodi u neku prostoriju.

Napetost još više raste kada nastupaju tri otmice – otmica Zlatka i Kokove sestrice Marice: „U tim trenucima otpočinjao je u njemu preobražaj. Pod utjecajem najnovijeg ozbiljnog događaja, Koko je postajao sve domišljatiji i sigurniji u sebe“ (Kušan, 2013: 130). Nakon Maričine otmice, slijedila je i Božina: „Tuđi, potmuli koraci ispuniše podzemni hodnik. Ne znajući trči li ili stoji, Božo osjeti teške šake na ramenima“ (Kušan, 2013: 154). Sada je u radnju postavljena još jedna zagonetka, uz glavnu koja se odnosi na traženje duhova. Koko tada preuzima slučaj. Kada bi se činilo da ne zna kako dalje, uvijek se u njemu javila briga za sestrom, ali i želja za



pustolovinom, koju će kasnije moći ponosno prepričati svima. Analizirajući svaki detalj, ispitujući sve moguće svjedoke, Koko pronalazi Maricu pomoću taksista, vrpce i psa Cara koji je nanjušio njezin miris, te mu pomogao kod spuštanja Marice s balkona. Miki se pokajao zbog Maričine otmice i donio drugu polovicu plana. Problem je što nitko nije znao dešifrirati taj plan. Zagonetku na kraju rješava starac Isak. U tom trenutku dolazi do raspleta u radnji. U planu je pisalo gdje je točno stari Vincek ostavio novac za svoju kćer. Koko traži pomoć policije, kako bi pronašli Zlatka i Božu. Oni pronalaze Zlatka, Božu i starog Vinceka u podrumu Kokove kuće. Još je preostalo pronaći ljude koji su slali prijeteća pisma. Koko i pomagači odluče postaviti „mišolovku“: policija privremeno preseli Milićeve „u policijsku postaju kako bi dječacima pružili priliku da do kraja izvedu svoj pothvat” (Kušan, 2013: 196). Uskoro su „duhovi“ uhvaćeni: Koko priđe Horvatiću, uhvati ga za rukav i pita: “Je l' te, vi ste bili onaj noćni duh? A? Nisam ja, moj brat – reče Horvatić” (Kušan, 2013: 199). Dakle, glavni krivac bio je Mikijev stric. Dječaci na kraju otkrivaju još jedan neobičan podatak - Božo je unuk staroga Vinceka, a njegova mama Katica njegova kći: „- Ovo mi se već više sviđa – nagnu se Zlatko prema Koku šapćući mu u uho: - Paprike? - Ma ne, kakve paprike. Ovakav svršetak. Ovo se ne ponavlja, ovo se događa jednom u stotinu godina. Baš mi je drago što sam to ja doživio. Čini mi se kao da sad zbilja čitam knjigu“ (Kušan, 2013: 205).

U filmu je nakon Zlatkove otmice Koko morao u policijsku stanicu kao svjedok, a Božo je odlučio nastaviti istraživati po podrumima. U tom je trenutku Božo upalio šibicu u tamnom podrumu i ugledao čovjeka. Gledatelj je tada vidio samo sjenu i u krupnom planu Božino prestrašeno lice, no zaključuje se da se i Boži nešto dogodilo, najvjerojatnije otmica. Radnja se zatim premješta na Koka, u policijsku stanicu. Nakon stanice odlazi kući te razgovara s Ružom, učiteljicom francuskog jezika, koja je imala aferu s Vincekom. Ruža mu je prepričala doživljaje. Ona isto vjeruje da je stari Vincek duh jer je dobila ružu od nekog, a i vidjela ga je na prozoru. Ta scena je popraćena grmljavinom i kišom, te je time još više napeta. U tom trenutku je Koko na vratima stana vidio pismo, u kojem im prijete da neće više vidjeti Maricu ako ne isele iz stana. Koko preuzima cijeli slučaj. Vrlo uzbudljiva scena je scena spašavanja Marice. Radnja se nastavlja kao u romanu, jedino što u filmu Božina mama zajedno s policijom dešifrira plan.

U filmu slijedi retrospektivna radnja. Policajac pripovijeda o elementima koji su omogućili razrješenje slučaja. Tim postupkom je redatelj mladom gledatelju upotpunio cjelokupnu sliku i omogućio da razumije film u potpunosti. Film završava Kokinom izjavom novinarki o proživljenoj pustolovini.

Zaključujemo, u *Koko i duhovi* se uz glavnu zagonetku javlja i čitav niz drugih zagonetaka čime fabula postaje još napetija. Radnja obiluje kriminalističkim elementima: špijunaže, tajni plan, šifre, otmice, policija. Navedeni elementi su dio pustolovina koje su dječaci doživjeli. Kušanov roman, ali i istoimeni film su, stoga, odlični dječji krimić s nizom zanimljivih i nepredvidivih pustolovina.

Zalar navodi da je u sadržaju i samoj fakturi romana vidljiv utjecaj filma (Zalar, 1983: 90). Ističe da bi bez Kušanovih djela “teško bilo zamisliti onaj bujni dinamizam zbilje, brzu izmjenu epizodnih slika nalik na televizijsko “videomiksanje”...” (Zalar, 1983: 90).

#### **4.5.2.1. Paralelizam radnji**

U *Koko i duhovi* pojavljuje se paralelizam radnje, Kušanov postupak u oblikovanju napete i uzbudljive radnje (Težak, 2006: 284). Naime, prikazana je Maričina otmica, a s druge strane Božo, njegov ulazak u jamu te njegova otmica. Zatim se radnja prebacuje na Koka i njegov pronalazak Marice. Kušan na taj način zadržava napetost prve radnje te u radnju unosi još jedan zaplet. Oba slučaja ne rješava već radnju opet prebacuje na Koka. Tek tada raspliće prvi zaplet: “Brzo – pribra se Koko – bježimo! Teško mukom izvukao je sestru Maricu uza zid” (Kušan, 2013: 160).

U filmu je prisutan isti paralelizam radnje.

#### **4.5.2.2. Ambijentacija u djelu**

Kušanov junak Koko, u *Koko i duhovi*, seli u grad, točnije u stan starog škrteca Vinceka, koji je umro. Gradski način života postaje bitan element u oblikovanju radnje, likova i stvaranju ugođaja (Težak, 2006: 285). Dakle, fabula je u romanu i

filmu “locirana u zagrebačku urbanu sredinu” (Hranjec, 1998: 80), u zagrebačku Heinzelovu ulicu (Zalar, 1983: 73).

Crnković navodi da „Kušanovi romani očito pripadaju krugu romana o gradskim dječacima koji je otvorio E. Kastner romanom Emil i detektivi. No vrijednost im je u tome što je u njima ostvarena atmosfera života prosječnih naših dječaka s naših ulica, u ovom slučaju zagrebačkih, što je ta atmosfera nenametljivo vidljiva i prirodna, što su joj podređena sva sredstva izraza i kompozicije“ (Crnković, 1990: 163).

Stoga je gradska sredina u ovom dijelu prostor koji junaci svladavaju. Sredina nije egzotična, no pojavljuju se prostori koji su novi i neistraženi, poput jame, tunela i prostorija unutar nje, te je pustolovnost postignuta upravo istraživanjem tih prostora. Pustolovnosti pridonose i dijelovi radnje odigrani po noći, kada junacima noćna atmosfera dodatno komplicira potragu.

Od posebne važnosti je prostor skloništa. Sklonište je tajno mjesto Koka i Zlatka, gdje dogovaraju važne stvari i raspravljaju o daljnjim postupcima, kako rješavanje misterija ne bi krenulo “krivim putem”.

#### **4.5.3. Funkcija opisa**

Funkcija opisa u romanu je važna, upravo poradi emocija, koje pobuđuje kod mladog čitatelja. Naime, opisom prirode i noći stvara se kod čitatelja osjećaj straha, napetosti i nemira. Primjer takvog opisa je trenutak prije nego li je Koko ugledao duha:

Bagremove ruke opet su se svijale i pružale u sobu ispunjavajući ga jezom. Prozor nije bio zatvorio, makar je jutros odlučio da ga od sada redovno zatvara. Vani su oblaci sasvim prekrili nebo, tako da je noć bila mrkla i prijeteća, poput golema medvjeda što se nadnio nad zemlju, kao nad košnicu. (...) U tom trenutku je začuo lagane koračaje (Kušan, 2013: 71).

Sljedeći primjer iz romana govori o Kokovom susretu sa duhom:

Nije vrisnuo valjda jedino zbog toga što mu je ponestalo i glasa i daha. Ono, što je vidio, prelazilo je svako očekivanje, svaku i najcrnju slutnju. Od ograde prema kući, laganim, nečujnim korakom klizio je pravi pravcati DUH! (...) Prizor jeziv i sablastan, da ti srce siđe u pete. U ovakve susrete može vjerovati samo onaj tko ih doživi (Kušan, 2013: 72).

Funkcija opisa se, dakle, dotiče i elementa pustolovnosti. Pošto je pustolovno sve ono što je čitatelju novo i neistraženo, takva je nepredvidiva situacija Kokovog “susreta” s duhom.

#### **4.5.4. Obraćanje pripovjedača**

U tekstu se u nekoliko navrata pripovjedač obraća implicitnom čitatelju te mu sugerira kakav stav treba zauzeti. Primjer obraćanja, sličnog kao u Hlapića, pronalazimo kada je Koko uspio pronaći Maricu, spasiti je te naposljetku, od cijelodnevne potrage, ubrzo zaspati: „Otac ga je odnio u postelju kao malo dijete. Pustimo i njega da prospava do jutra, ionako ga još svašta očekuje. Laku noć svima!“ (Kušan, 2013: 163).

#### 4.6. Zagonetni dječak

Roman *Zagonetni dječak* je treći dio dječje trilogije u kojem Ivan Kušan ostaje vjeran prijašnjem konceptu svojih romana (Zalar, 1983: 75). Datira iz 1963. godine, a riječ je o djelu u kojem se autor vratio “realijama”, omeđenim školskim životom te igrama i pustolovinama poslije škole. Na početku je postavio enigmnu koju nastoji riješiti tokom radnje (Zalar, 1983: 75). Rješavanjem misterija dječaci su doživjeli pustolovinu sa sretnim krajem.

Film *Zagonetni dječak*, iz 2013. godine, priča je o hrabrom dječaku Ratku Miliću, zvanom Koko, koji uz pomoć prijatelja želi riješiti jedan misterij. Redatelj filma je Dražen Žarković. Tomislav Čegir u svojoj studiji *Junaci za nove klince* (2013) navodi: “Taj je uradak dakle odrediv kao dječji film detektivskoga predznaka, jer mlađahni protagonisti nastoje razriješiti tajnu vršnjaka, *zagonetnoga* dječaka” (Čegir, 2013)<sup>8</sup>.

##### 4.6.1. Dječji krimić s elementima pustolovnosti

Stanko Lasić u knjizi *Poetika kriminalističkog romana* (1973) navodi da se radnja kriminalističkog romana odvija u znaku simbola zagonetke. Upravo je enigma glavni princip romaneskne strukture zvane kriminalistički roman (Lasić, 1973: 57). *Zagonetni dječak* je dječji kriminalistički roman, a ujedno i film.

Pripovjedni diskurs je preuzet iz detektivskog romana. Ima strukturu sa zapletom, obiljem događaja, vrlo napetom radnjom, lažnim tragovima i dječacima tragateljima (Hranjec, 1998: 78). U početku se na razini fabule pojavljuje enigma vezana uz tajanstvenog Marka Lukarića, potom slijedi traženje rješenja i zadovoljenje pravde.

U studiji *Hrvatski dječji roman* Hranjec napominje kako Kušan gradi fabulu inspirirajući se krimićem za koji je najkarakterističnija napetost (Hranjec, 1998: 69),

---

<sup>8</sup> <http://www.matica.hr/vijenac/497/Junaci%20za%20nove%20klinge>

a ona bitno pridonosi pustolovnosti ovog dječjeg krimića. Iako ima elemente kriminalističkog romana, Hranjec pripominje da se Kušanovi dječji krimići upravo elementom humora odmiču od pravih krimića (Hranjec, 2000: 69).

U romanu *Zagonetni dječak* i u istoimenom filmu uočljivi su sljedeći elementi pustolovnosti: junaci, iako netipični, zadaća (misterij) koju žele obaviti (otkriti), niz akcija koje su popratile otkrivanje misterija i svladavanje prostora, čija je “egzotičnost” dobivena dječjim nepoznavanjem ruševne zgrade i određenih dijelove grada, otoka i sl., kao i potjerom u nepoznati đaćki dom.

Likovi predvođeni znatiželjnim junakom Kokom nisu tipični junaci kakve poznajemo u pustolovnom romanu, koji se ne boje i koji čitatelju dokazuju svoje natprosječne sposobnosti. Hranjec navodi da su to likovi koji griješe, boje se i često sama slučajnost pomaže u raspletu (Hranjec, 1998: 78). U sljedećem poglavlju će biti više riječ o tzv. “privatnim detektivima”.

Važno je spomenuti i nazive poglavlja kojima Kušan signalizira akciju u unutrašnjem dijelu romana. Hranjec tvrdi da naslovi nisu informacija kao kod Hlapića, već su tajanstveni, u službi pojačavanja napetosti (Hranjec, 1998: 78). Roman započinje poglavljem *U početku treba biti strpljiv*, zatim slijedi *Neobično pismo - smo*, a vrlo zanimljivi naslovi su i: *Operacija Barbarossa; Dvostruka špijunka; Istraga u tuđem taboru; Otok, noć, oluja, strah itd.; Bijeg...* “To se odnosi i na strukturu samih poglavlja, ona su važne karike u kovanju napetog sižejnog lanca” (Hranjec, 1998: 78).

U filmu je posrijedi također struktura koju karakterizira napeta radnja smještena u školu, na igralište, šetalište pokraj rijeke, dom, dakle, u prostor blizak gledatelju. Napetost raste kada se određeni dijelovi radnje odigravaju po noći i kiši. Elemente detektivskog žanra primjećujemo kroz dječje detektive koji tragaju za važnim tragovima te se, želeći riješiti zagonetku, pronadu u različitim opasnim situacijama. Rezultat je napeti dječji film s nizom pustolovina.

#### 4.6.1.1. “Privatni detektivi”

Dječaci i djevojčice, njihove igre i zanimanja, sanje i strahovanja, akcije i traganja – predmetom su romana Ivana Kušana. U punom smislu riječi glas je novog duha i pristupa, izraz modernog vremena (Zalar, 1983: 69).

U prijašnjim analizama romana, napomenuli smo da se junak definira prema zadaći koju treba obaviti (Majhut, 2005: 126). Zadaća je u ovom romanu bila riješiti misterij vezan uz Marka Lukarića. Iako je trajalo svega tri dana, napor koji su dječji junaci uložili kako bi svladali zadaću važan je pokazatelj njihovih sposobnosti.

Dječaci u romanu su obični dječaci sa zagrebačkih ulica:

U školi ne briljiraju uvijek, vole kino, sportska natjecanja, dječake igre, vole se praviti važni, istaknuti se pred prijateljima, biti najvažniji u “klapi”. Čitali su avanturističke romane, drže zadanu riječ i priskaču prijateljima u pomoć - a iznad svega vole kad se nešto uzbudljivo događa. Tipična dječaka žed za avanturom, žed za akcijom u kojoj će se razotkriti tajanstvena zbivanja, u kojoj će netko biti oslobođen a zločinci raskrinkani, želja za afirmacijom na području igre koja se pomalo miješa sa životom, imitiranje junaka o kojima su čitali - to su sile koje pokreću Kušanove dječake da vječno traže nešto neobično i tajanstveno pa da se onda svim snagama u pravom žaru istraživanja posvete razmrsivanju zapetljanog čvora (Crnković, 1990: 163).

Roman je tip s “privatnim detektivima”, radoznalim i neumornim tragačima u razrješavanju misterije koji privlače njihovu pažnju (Crnković, 1990: 163). Ta su djeca, predvođena Kokom, živa stvarna i bliska mladom čitatelju (Hranjec, 1998: 77). Privatni detektivi napravili su svoj ratni plan te na kraju svojom oštroumnošću, upornošću te zajedništvom samostalno riješili misterij, bez pomoći odraslih.

Razmatramo li temeljnu strukturu središnjih likova u istoimenom filmu, jasno je da su navedeni protagonisti Koko i Tomo rekonstrukcija arhetipskoga lika detektiva i pobočnika. Tomo je čak i svojevrсна preinaka, jer upravo on zahtijeva više ravnopravnosti u odnosu na glavni lik. Djevojčica Marijana je protuteža dječacima koji je okružuju. Jasna je poveznica njihovog djelovanja, no njezino djelovanje je vrlo slično dvostrukim špijunkama filmskoga predznaka. U takvu

dramaturškom okviru odrasli likovi nemaju važnijih uloga ni u zapletu, ni u razrješenju (Čegir, 2013)<sup>9</sup>.

#### 4.6.1.2. Misterij zagonetnog dječaka

U romanu i filmu je primjetna gradacija narativne strukture. Napetost raste od zapleta prema raspletu (Čegir, 2013)<sup>10</sup>.

Roman započinje razgovorom dvojice dječaka, koji željno iščekuju da se pojavi “problem” (Crnković, 1990: 163). Dakle, početak je ispričan s naglašenom sklonošću djece prema avanturizmu (Zalar, 1983: 74). Svakodnevni boravak u razredu djeci stvara monotoniju. Situaciju mijenja zagonetni dječak, Marko Lukarić, šutljiv i zamišljen. Kad Marku stigne neobično pismo, zaključuju da u njegovom životu postoji tajna (Zalar, 1983: 76). Tada se počinje u okviru svakodnevnog školskog života odvijati prava detektivska akcija (Zalar, 1983: 76). “Počinje avantura s izviđanjima, porukama, individualnim i zajedničkim akcijama, pogreškama, opasnim situacijama” (Crnković, 1990: 163). Dječaci otkrivaju tajnu svoga školskog prijatelja koji živi u strahu od nečeg što se nije dogodilo (Crnković, 1990: 163).

Kroz trideset poglavlja romana i radnje smještene u 60-te godine 20. stoljeća, pratimo Koka i Tomu, Marijanu, Marka Lukarića, tetu Veru. Sve je započelo pismom Marka Lukarića, u kojem su pročitali kako se Marko obraća mami i tati, a predstavlja se kao siroče iz đaćkog doma. Jedva su dočekali neku zagonetku, kako bi je riješili. Akciju su nazvali operacija Barbarossa. Koko je rekao: „A sad osjećam da bi to mogao biti dobar roman. - Kako misliš: roman? - upita Tomo hvatajući kvaku na razrednim vratima. - Osjećam da bismo mogli nešto pošteno doživjeti... Meni je taj Lukarić bio već od početka vrlo čudan, sumnjiv...” (Kušan, 2012: 17).

Zaplet je na razini odličnih kriminalističkih romana. Zalar smatra da je u romanu ponekad vidljiv utjecaj filma (Zalar, 1983: 79). Neki dijelovi kao da su

---

<sup>9</sup> <http://www.matica.hr/vijenac/497/Junaci%20za%20nove%20klinge>

<sup>10</sup> <http://www.matica.hr/vijenac/497/Junaci%20za%20nove%20klinge>



upravo izrezani iz nekog filma američke nijeme komedije (djeca lete helikopterom, nižu se nevjerojatni susreti) (Zalar, 1983: 76, 79).

Naposlijetku, sretan kraj je konvencija u pustolovnom romanu, prisutan i u ovom romanu. No, razlika je u tome što junaci nisu trebali pobijediti zlo, već su odgonetavanjem zagonetaka riješili slučaj u kojem naposljetku nitko nije bio u većoj opasnosti. U pitanju je dječji roman, stoga treba naglasiti da ovakva struktura dječjeg “krimića” itekako čini roman pustolovnim i zanimljivim.

Zalar smatra da je rasplet sa sretnim završetkom u ovom romanu - nagao, neočekivan i neobičan (Zalar, 1983: 74). “Dotad realistička fabula dobiva odjednom forsiran avanturistički rasplet” (Zalar, 1983: 76).

Film uglavnom prati književni predložak, no redatelj se nije upustio u puko oslikavanje predložka, nego je filmsku građu obogatio “postupcima koji neće gledatelju dopustiti nikakvu zalihost, već ga nenametljivo vode čak i do više razine promišljanja, pa samim time i sudjelovanja u filmskim zbivanjima” (Čegir, 2013)<sup>11</sup>.

Filmska radnja obiluje pustolovinama. Sve je započelo Tominim otkrićem pisma, zatim potragom za Lukarićevim pravim domom, a potom još više poprimilo izgled prave detektivske priče Marijaninom suradnjom i igrom “dvostruke špijunke”. Vrlo uzbudljiva akcija je Kokin tajni posjet domu, u isto vrijeme kada su Tomo i Marijana pretresali cijelu Lukarićevu torbu. Tada domar sumnja da se netko nepoznat šalje po domu, što još više pridonosi napetosti. Izmjenjuju se kadrovi koji prikazuju Koku, Lukarića koji žuri u razred nakon sata tjelesne i zdravstvene kulture, Tome i Marijane koji pokušavaju vratiti sve Markove stvari na svoje mjesto.

Pustolovnog karaktera je i turnir kojemu su prisustvovali svi “junaci” ovog filma. Pomoću usporenog pokreta je prikazana nogometna utakmica kao okvir svojevrsna sukoba dvojice naizgled suprotstavljenih protagonista. Iako nije riječ o pravom fizičkom ili intelektualnom sukobu, Koko i Lukarić su se sukobili na terenu i nadmetali svojim nogometnim sposobnostima.

Ponajbolje dosege uočavamo u raspletu filma, zasigurno i zbog činjenice da motive rijeke, otoka, kiše, pa i goleme ribe, razmatramo u postupnom suglasju s

---

<sup>11</sup> <http://www.matica.hr/vijenac/497/Junaci%20za%20nove%20kline>

dramaturškim postavkama (Čegir, 2013)<sup>12</sup>. Navedeni motivi realizirani u noćnoj sceni pobudili su osjećaj straha za junacima filma zbog opasnosti utapanja u rijeci. Strah za junakom je tipičan za pustolovni žanr, kao i prevladavanje te iste opasnosti. U ovom slučaju glavna pustolovna epizoda nije vezana uz sukob junaka sa zlim protivnikom, ali je vezana uz borbu glavnih likova da prežive.

Svaka od pustolovina snažno je popraćena napetom glazbom, koja podiže emocionalnost svake scene.

#### **4.6.1.3. Element “ubojstva”**

Smrt je važan element pustolovnog žanra, a uglavnom se javlja i u detektivskom romanu.

U ovom romanu ima riječi o ubojstvu. Kada je Tomo postavio mrežu i kod kanala ulovio pismo Mirka Komana, u romanu dolazi do zadržske. Naime, blijedi, prestrašeni junaci su nešto saznali, ali čitatelja se ne informira o tome, već epizoda završava na najnapetijem dijelu. Iako pripovjedač ostaje suzdržan, tipičnom nedovršenom rečenicom (“da je on onoga Marka Lukarića... Sad je jasno...iza ovog pisma...on ga je ...” (Kušan, 2012: 124)), čitatelju ipak sugerira što se vjerojatno dogodilo i na što Koko i Tomo sumnjaju. Riječ je o sumnji da je Mirko ubio Marka Lukarića.

Navedena epizoda predstavlja kulminaciju, nakon koje dolazi do postupnog rješavanja zagonetaka i pronalaska pravog Marka Lukarića.

Ujedno, u romanu se spominje i pokušaj samoubojstva u zooškom vrtu, nakon kojeg saznajemo da je Marko zapravo Mirko (Zalar, 1983: 76).

U filmu je Marijana tijekom razgovora s Lukarićem pronašla bilježnicu Marka Lukarića pokraj rijeke. Koko i Tomo su usporedili rukopis pisma i rukopis u bilježnici. Koko je zaključio da rukopisi nisu isti te da u školu očito ide Mirko

---

<sup>12</sup> <http://www.matica.hr/vijenac/497/Junaci%20za%20nove%20kline>

Koman, koji glumi Marka Lukarića. Tada je izgovorio: “Mislim da ovdje imamo zločin!”

Ni u romanu ni u filmu ipak nije bilo riječ o pravom ubojstvu, već su to bila samo nagađanja, koja su stvorila napetost i privukla pažnju čitatelja, odnosno gledatelja.

#### **4.6.2. Fokalizatori u priči**

U romanu je riječ o unutarnjoj fokalizaciji, točnije o mnogostrukoj fokalizaciji. “Jedan događaj se osvjetljuje iz različitih očišta” (Biti, 2000: 141). Kroz poglavlja se prate doživljaji iz perspektive Koka, Tome, Marijane, Marka Lukarića, tete Vere. Linearan tok radnje prepričan je iz perspektive navedenih likova. Tako saznajemo da Koko želi biti nadmoćan nad svojim prijateljom Tomom i biti onaj koji će riješiti taj misterij, da je Tomo bojažljiv i da se osjeća pomalo nesigurno i podcjenjivano, da je Marijana željna pažnje i želi biti “dvostruka špijunka”. Teta Vera je uplašena zbog Mirkova psa i samog Mirka, a Marko tj. Mirko isto toliko uplašen, no zbog nestalog psa i prijatelja Marka Lukarića.

U filmu ne pratimo unutrašnji razvoj glavnih likova, već kroz dijalog saznajemo sve o likovima i njihovim postupcima. U filmu ne pratimo lik tete Vere.

#### **4.6.3. Novi prozni diskurs**

Analizirajući romane *Koko i duhovi* i *Zagonetni dječak*, za oba naslova vrijedi Hranjecov navod: “Stvorio je svoj tip dječjeg romana kojega je obilježje napeta fabula lišena svake političnosti, locirana u zagrebačku urbanu sredinu, zaslađena humorom, ponekad blagom (oplemenjenom) ironijom, sa živim dječacima, sklonima igri i doživljajima, naprosto današnjim mladim fakinčićima s bilo koje zagrebačke ulice” (Hranjec, 1998: 80).

Prema Zalaru, Kušan je početak nove etape koju karakterizira suvremen pristup dječjoj problematici, depedagogizacija u pozitivnom smislu te riječi, pisanje

o djeci za djecu s izvanrednim poznavanjem te korelacije i podizanje našeg dječjeg romansijerstva na jednu višu umjetničku razinu (Zalar, 1983: 79).

Naposljetku, iako *Zagonetni dječak* nije izvrstan film, posve primjereno možemo ga ocijeniti vrlo dobrim, upravo zbog činjenice što, iako njegova građa nije podložna poroznosti, uočavamo tek mjestimične prazne hodove ili pak nepotpunu kompaktnost cjeline (Čegir, 2013)<sup>13</sup>. Svakako je važan i nezaobilazan primjer hrvatskog dječjeg kriminalističkog filma.

---

<sup>13</sup> <http://www.matica.hr/vijenac/497/Junaci%20za%20nove%20klince>

## 5. ZAKLJUČAK: PUSTOLOVNOST OD JUNAKA DO KOKA

Pustolovnost je konstitutivan element dječjih romana i dječjih filmova. Tome je tako jer su djeca zaokupljena maštanjem o nesvakodnevnim avanturama, žude za igrom te se kao recipijenti uspoređuju s glavnim junakom/cima. Roman ili film ih privlači jer im pruža iskustvo koje ne mogu steći u svakodnevnoj monotoniji.

Značajke pustolovnosti u dječjem romanu ili filmu su izvanredne situacije, romantika prostora te posebna vitalnost likova odnosno junaštvo (Žeko, 2008: 65).

Početak 20. stoljeća dječja književnost je socijalno angažirana, a pustolovnost kao element prisutan je tek u pozadini. Tradicionalni dječji roman *Čudnovate zgode šegrta Hlapića* iz 1913. godine primjer je pustolovnog dječjeg romana. U njemu nema naglašene socijalne tendencije, već je u prvom planu pronalazak Hlapićeva identiteta kroz višednevno putovanje. Riječ je o pustolovnom romanu u kojem glavni junak, potaknut krađom čizmica, svladava nepoznati prostor te, zahvaljujući sposobnostima junaka, pobjeđuje glavnog neprijatelja. Vraća se kući kao pobjednik, nagrađen i sretan. U romanu su prisutne dvije pripovjedne strategije: pikarska i pustolovna. Implicitni čitatelj, naratee i pripovjedač raspoređeni svojstveno za pustolovni roman te se sižejom zadržkom povećava napetost u djelu. Film iz 2013. godine predstavlja nanizane događaje iz romana te nisu u punoj mjeri iskorištena filmska izražajna sredstva koja bi omogućila veću napetost i uzbudljivost.

U tradicionalne romane za djecu ubrajaju se i *Junaci Pavlove ulice* Ferenc Molnara te *Družba Pere Kvržice* Mate Lovraka, kod kojih je prisutna upravo socijalna tematika. Prvi roman objavljen je 1906., a drugi 1933. godine. U romanu mađarskog autora, *Junacima Pavlove ulice*, pronalazimo tek tragove socijalne tematike: Nemečekova smrt poprima dimenzije ironije, nakon što na kraju svjedočimo o neravnopravnoj borbi dječaka i odraslih, odnosno o nemogućnosti djece da ostvare svoj cilj. Pustolovnost je prisutna na razini fabule: dječaci sa svojim drušinama pribjegavaju pustolovnim akcijama, kako bi ostvarili svoj cilj. Roman završava tužnim krajem. U filmu pratimo događaje iz romana te je prikazan duh ondašnje Budimpešte. *Družba Pere Kvržice* je roman o dječjoj družbi, a tematika romana izrazito je jake socijalne tendencije. Lovrak je ideju kolektivizma u dječjoj književnosti prikazao preko djece i njihove sklonosti „za udruživanjem i djelovanjem

u družini“ (Težak, 1993: 7). Prisutna je klasna podvojenost, izražen odnos igre i rada te pedagogizacija. Navedeni elementi su iznijeti kroz dječачku višetjednu pustolovinu, u kojoj se Pero istaknuo kao vođa, a družba kao junak. Izvanredna situacija odnosi se na obnavljanje starog mlina u zapuštenom prostoru. Roman ima sretan završetak, iako na kraju dovodi u pitanje odrasle i njihovu odgovornost. U filmu pratimo dječачku grupu. Zvuk i glazba u određenim situacijama naglašavaju atmosferu scene, krupni planovi korišteni su u napetim situacijama.

Nadalje, 1928. u njemačkoj se književnosti pojavljuje roman *Emil i detektivi*, koji nije vezan “za socijalne ili ideološke pokrete i strujanja” (Crnković, 1993: 59). Novost koju donosi jest radnja usmjerena na rješavanje zločina od strane malih detektiva, čije se mjesto radnje s dosadašnjeg sela prebacuje u gradsku sredinu, točnije u Berlin. Roman je detektivski te sadrži strukturu dom - divljina - dom, što ga i čini pustolovnim. Pustolovnost se očituje u Emilovu putovanju u nepoznato, traganju za zločincem, koje naposljetku sretno završava, a glavni junak biva nagrađen. Film se ističe glazbom, koja kao narativno sredstvo potiče napetost, sastavni dio pustolovnosti. Korištena je slobodna kamera i lateralna vožnja kako bi se sugerirali subjektivni kadrovi i stanje lika u uzbudljivim akcijama.

Romani Ivana Kušana, *Koko i duhovi* te *Zagonetni dječak*, nastavljaju Kästnerov model romana o gradskim, privatnim detektivima, u drugoj polovici 20. stoljeća. Novost Kušanih romana je u istim licima, koja se pojavljuju u novim okolnostima, razmjerima i odnosima (Crnković, 1993: 61). Oba su romana dječji krimići, čiju fabulu definira zločin pozicioniran na početku. Riječ je o dječacima s vrlinama i manama, a rješavanje slučaja je rezultat njihove suradnje. Pustolovnost je postignuta zločinima, elementima detektivskog podžanra poput sumnje u ubojstvo, u postojanje duhova, zatim tragovima, napetima akcijama odigranima noću, ali i paralelnim radnjama te junacima i sretnim završetkom. Konvencija pustolovnog žanra je upravo sretan kraj i nagrađen junak. Filmska ostvarenja navedenih romana također sadrže navedena obilježja. Osim što je prisutna na razini priče, filmskim izražajnim sredstvima poput slobodne kamere, napete glazbe, brze izmjene kadrova, postignuta je pustolovna atmosfera.

Razmatrajući pustolovnost kao bitan element dječje književnosti i dječjeg filma, uočavamo kako su strani autori početkom 20. stoljeća te hrvatski u prvom

polovici 20. stoljeća djela za djecu koristili kao mogućnost iznošenja svojih stavova o političkom, društvenom te kulturnom svijetu. Fabula se temelji na dječjoj igri, opisan je dječjački zanos, njihove pustolovine. Filmovi, nastali kasnije, uglavnom prate književne predloške. Recipijent je takvom pustolovnom fabulom potaknut u čitanju ili gledanju, no „iza prikazanih pustolovina“ ipak ne izostaje svjetonazorsko očište samog autora. U *Čudnovatim zgodama šegrta Hlapića* izostaje poruka socijalne angažiranosti. Govorimo o pravom dječjem pustolovnom romanu. Gledajući kasnije romane kao što su *Emil i detektivi*, *Koko i duhovi*, *Zagonetni dječak* te istoimene filmove, pustolovnost prevladava. Autori nisu, ili nisu u tolikoj mjeri, podlijegli kritici društva, pedagogizaciji ili socijalnoj angažiranosti, niti su likovi hlapićevski nepogrešivi. Pustolovnost je prisutna u kriminalističkoj fabuli te mogućnosti implicitnog čitatelja da se uistinu poistovjeti s junacima, koji su vrlo slični mladom recipijentu. Kao zaključak ovog diplomskog rada moguće je istaknuti kako autori dječjih romana te dječjih filmova gotovo uvijek teže pustolovnosti, bilo da je riječ o suštinski pustolovnom djelu ili je pustolovnost prisutna samo kao popratni element. Glavnu razliku između pustolovnosti romana i filma moguće je uočiti u izravnom doživljaju koji pruža film, a roman ne. Čitajući roman zamišljamo određeni lik, situaciju, prostor te nam mašta dopušta da se izgubimo u njoj, a pustolovnost izviruje upravo kroz zamišljeni, nepoznati prostor, nesvakodnevne situacije i kroz lik iz mašte, koji je rezultat ne samo „smjernica“ iz romana, već i prethodnih iskustava mladog čitatelja. Gledajući film izravno dobivamo informaciju o izgledu lika, prostoru te se oblikovanje pustolovnosti treba temeljiti na narativnim sredstvima filma, koja će, dobro usklađena, pružiti napetost scene.

Naposlijetku, pustolovni junak je “refleks prilagodbe narativnog diskursa pretpostavljenog djetetovoj recepciji“ (Majhut, 2005: 108-112). Stoga će junak uvijek biti dobar pokazatelj pravih vrijednosti u ključnim situacijama te će pobuditi hrabrost djeteta, poistovjećivanje s junakom i želju za pustolovinama. Kako bi narativni tekst bio kompatibilan dječjoj prirodi, pustolovnost se nameće kao temeljno konstitutivno obilježje.

## LITERATURA

- Barthes, R. (1992). Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova. Biti, V.: *Suvremena teorija pripovijedanja*. 47-78, Zagreb: Globus
- Biti, V. (2000). *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Biti, V. (1992). *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus.
- Bordwell, D. (2013). *Naracija u igranom filmu*. Beograd: Filmski centar Srbije.
- Brlić-Mažuranić, I. (2003). *Čudnovate zgode šegrta Hlapića*. Zagreb: Mozaik knjiga.
- Crnković, M. (1990). *Dječja književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Crnković, M. (1993). *Tri Kušanova romana*. Zagreb: Školska knjiga.
- Davis, Lennard J. (1992). Zgusnuti zapleti: povijest i fikcija. Biti, V.: *Suvremena teorija pripovijedanja*. 341-371, Zagreb: Globus.
- Umberto, E. (1992). Pripovjedne strukture u procesu čitanja. Biti, V.: *Suvremena teorija pripovijedanja*. 201-214, Zagreb: Globus.
- Genette, G. (1992). Tipovi fokalizacije i njihova postojanost. Biti, V.: *Suvremena teorija pripovijedanja*. 96-115, Zagreb: Globus.
- Gilić, N. (2007). *Filmske vrste i rodovi*. Zagreb: AGM.
- Hameršak, M., Zima, D. (2015). *Uvod u dječju književnost*. Zagreb: Leykam international.
- Hourian, M. (2005). *Deconstructing the hero: Literary theory and children's literature*. London & New York: Routledge.
- Hranjec, S. (1998). *Hrvatski dječji roman*. Zagreb: Znanje.
- Hranjec, S. (2006). *Pregled hrvatske dječje književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Hranjec, S. (2000). *Smijeh dječje hrvatske književnosti*. Varaždinske toplice: Tonimir
- Klaić, B. (1984). *Rječnik stranih riječi: tuđice i posuđenice*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske.
- Kästner, E. (2009). *Emil i detektivi*. Varaždin: Katarina Zrinski d.o.o
- Kušan, I. (2013). *Koko i duhovi*. Zagreb: Znanje d.o.o.
- Kušan, I. (2012). *Zagonetni dječak*. Zagreb: Znanje d.o.o.
- Lasić, S. (1973). *Poetika kriminalističkog romana – pokušaj strukturalne analize*. Zagreb: Liber.



- Lovrak, M. (2012). *Družba Pere Kvržice*. Zagreb: Mozaik knjiga.
- Lovrić, S. (2011). Poetika hrvatskih dječjih petparačkih romana u razdoblju između dva svjetska rata. Bežen, A., Majhut, B.: *Redefiniranje tradicije: dječja književnost, suvremena komunikacija, jezici i dijete*. 165-178, Zagreb: Učiteljski fakultet.
- Majhut, B. (2005). *Pustolov, siročić i dječja družba: hrvatski dječji roman do 1945*. Zagreb: FF Press.
- Majhut, B. (2016). *U carevoj misiji ili sto godina čudnovatih nezgoda*. Zagreb: Artresor.
- Mikić, K. (2001). *Film u nastavi medijske kulture*. Zagreb: Educa.
- Molnar, F. (2017). *Junaci Pavlove ulice*. Varaždin: Katarina Zrinski d.o.o.
- Peleš, G. (1999). *Tumačenje romana*. Zagreb: Artresor naklada.
- Peterlić, A. (2000). *Osnove teorije filma*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Rimmon-Kenan, S. (1989). Naracija: razine i glasovi. Rakin, R.: *Uvod u naratologiju*. 81–103, Osijek: Izdavački centar Revija.
- Skok, J. (2007). *Književno djelo Ivane Brlić - Mažuranić*. Varaždinske Toplice: Tonimir.
- Solar, M. i Zrinjan, S. (2009). *Književnost 1: Udžbenik iz hrvatskog jezika za 1. razred gimnazije*. Zagreb: Alfa d. d.
- Solar, M. (1977). *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Težak, D. (1990). *Dječji junak u romanu i filmu*. Zagreb: Školske novine.
- Težak, D. (1993). *Vlak u snijegu i Družba Pere Kvržice*. Zagreb: Školska knjiga.
- Uvanović, Ž. (2008). *Književnost i film: teorija filmske ekranizacije književnosti s primjerima iz hrvatske i svjetske književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Zalar, I. (1983). *Dječji roman u Hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.

### **Mrežna odredišta:**

- Biškić, I. (2015). Filmske ekranizacije Lovrakovih i Kušanovih dječjih romana. *Hrvatski*, 13 (1), 9-43. na adresi <https://hrcak.srce.hr/158123> (04.03. 2018.)
- Čegir, T. (2013). Junaci za nove klince. *Vijenac* 497. Zagreb: Matica Hrvatska. Na adresi <http://www.matica.hr/vijenac/497/Junaci%20za%20nove%20klinge/> (31.05 2018.)
- Kinorama na adresi <http://www.kinorama.hr/filmovi/Koko-i-duhovi/19> (15.07. 2018.)

Lesen macht glücklich na adresi

<https://lesenmachtgluecklich.wordpress.com/2014/04/18/kurz-und-knapp-erich-kastner-emil-und-die-detektive/> (10. 07. 2018.)

MojTV na adresi <https://mojtv.hr/film/6848/emil-i-detektivi.aspx>. (10. 07. 2018.)

Pavičić, J. (2013). Čudnovate zgode Šegrt Hlapića. Zagreb: Jutarnji list. Na adresi <https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-tv/cudnovate-zgode-segrta-hlapica-diletantski-reziran-klasik-djecje-literature/918593/> (25. 05 2018.)

Raknić, D. (2013). Šegrt Hlapić. FAK. Na adresi <http://www.fak.hr/recenzije/novi-filmovi/segrt-hlapic-2013/> (25. 05 2018.)

Rezo, V. (2013). Prostor u Čudnovatim zgodama šegrt Hlapića. *Libri et liberi*, 2 (2), 225-239. na adresi <https://hrcak.srce.hr/119479>

Tportal.hr. na adresi <https://www.tportal.hr/magazin/clanak/segrt-hlapic-je-road-movie-s-obratima-koje-djeca-super-kuze-20131104>. (25. 05. 2018.)

Turković, H. (2007). Filmska naracija. UDK: 791:82-3. na adresi <http://dzs.ffzg.unizg.hr/text/turkovic.pdf>

Težak, D. (2006). Vitez i Kušan – začetnici moderne hrvatske dječje književnosti. *Metodika* vol. 7, br. 13. 279-288. na adresi

[https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id\\_clanak\\_jezik=42684](https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=42684)

Valić Nedeljković, D. (2008). Gramatika filmskog jezika i kognitivni razvoj. *MediAnali*, 2 (4), 61-100. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/39348>

Žeko, K. (2008). PUSTOLOVNI DJEČJI ROMANI. *Život i škola, LIV* (19), 65-78. na adresi <https://hrcak.srce.hr/2406>

### **Filmografija:**

Fábri, Zoltán (1969) *Junaci Pavlove ulice*.

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

Buch, Franziska (2001) *Emil i detektivi*.

Kušan, Daniel (2011) *Koko i duhovi*.

Petranović, Silvije (2013) *Šegrt Hlapić*.

Žarković, Dražen (2013) *Zagonetni dječak*

## ŽIVOTOPIS

Moje ime je Emilia Galović. Rođena sam 19. listopada 1994. godine u Varaždinu. Osnovnoškolsko obrazovanje sam završila u Osnovnoj školi „Ivana Rangera“ u Kamenici, nakon čega 2009. godine upisujem Gimnaziju u Ivancu. Po završetku gimnazije 2013. godine upisujem Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu - Odsjek u Čakovcu, modul Hrvatskog jezika.

Tijekom petogodišnjeg studija stječem radna iskustva preko Student servisa. Stječem i praksu u odgojno-obrazovnom radu s djecom kao volonter u dječjem vrtiću te tijekom prakse u osnovnoj školi i školi u prirodi u Novom Vinodolskom. Također, sudjelujem u aktivnostima projekta OFFS Hrvatska 2013. godine te dobivam certifikat za asistiranje. Iste godine volontiram u Nezavisnoj udruzi mladih u Lepoglavi tijekom festivala mladih Jailhousa te sudjelujem u razmjeni mladih pod nazivom „More than just another forest path“, koju je organizirao Mladinski center Krško. Volontiram na Festivalu čipke u Lepoglavi.

Završila sam Osnovnu glazbenu školu, smjer klavir. Posjedujem dobre komunikacijske vještine, vješto se koristim računalnim i uredskim alatima (Microsoft Word, Microsoft Power Point, Microsoft Excel...). Tečno govorim engleski jezik. Posjedujem vozačku dozvolu B kategorije.

## IZJAVA O SAMOSTALNOJ IZRADI RADA

Ja, Emilia Galović, OIB 30757549048 izjavljujem da sam samostalno napisala diplomski rad *Pustolovnost kao konstitutivno obilježje dječjeg romana i dječjeg filma* uz mentorstvo izv. prof. dr.sc. Andrijane Kos-Lajtman.

Potpis:

---

## IZJAVA

### o odobrenju za pohranu i objavu ocjenskog rada

kojom ja, Emilia Galović, OIB: 30757549048, student Učiteljskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, kao autor ocjenskog rada pod naslovom: Pustolovnost kao konstitutivno obilježje dječjeg romana i dječjeg filma, dajem odobrenje da se, bez naknade, trajno pohrani moj ocjenski rad u javno dostupnom digitalnom repozitoriju ustanove Učiteljskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu i Sveučilišta te u javnoj internetskoj bazi radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, sukladno obvezi iz odredbe članka 83. stavka 11. *Zakona o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju* (NN 123/03, 198/03, 105/04, 174/04, 02/07, 46/07, 45/09, 63/11, 94/13, 139/13, 101/14, 60/15).

Potvrđujem da je za pohranu dostavljena završna verzija obranjenog i dovršenog ocjenskog rada. Ovom izjavom, kao autor ocjenskog rada dajem odobrenje i da se moj ocjenski rad, bez naknade, trajno javno objavi i besplatno učini dostupnim:

**a) široj javnosti**

b) studentima i djelatnicima ustanove

c) široj javnosti, ali nakon proteka 6 / 12 / 24 mjeseci (zaokružite odgovarajući broj mjeseci).

*\*Zaokružite jednu opciju. Molimo Vas da zaokružite opciju a) ako nemate posebnih razloga za ograničavanje dostupnosti svog rada.*

---

Vrsta rada: a) završni rad preddiplomskog studija

b) diplomski rad

Mentor/ica ocjenskog rada:

---

Naziv studija:

---

Odsjek

---

Datum obrane: \_\_\_\_\_

Članovi povjerenstva: 1. \_\_\_\_\_

2. \_\_\_\_\_

3. \_\_\_\_\_

Adresa elektroničke pošte za kontakt:

---

---

(vlastoručni potpis studenta)

---

(opcionalno)

U svrhu podržavanja otvorenog pristupa ocjenskim radovima trajno pohranjenim i objavljenim u javno dostupnom digitalnom repozitoriju ustanove Učiteljskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, ovom izjavom dajem pravo iskorištavanja mog ocjenskog rada kao autorskog djela pod uvjetima *Creative Commons* licencije:

- 1) CC BY (Imenovanje)
- 2) CC BY-SA (Imenovanje – Dijeli pod istim uvjetima)
- 3) CC BY-ND (Imenovanje – Bez prerada)
- 4) CC BY-NC (Imenovanje – Nekomercijalno)
- 5) CC BY-NC-SA (Imenovanje – Nekomercijalno – Dijeli pod istim uvjetima)
- 6) CC BY-NC-ND (Imenovanje – Nekomercijalno – Bez prerada)

Ovime potvrđujem da mi je prilikom potpisivanja ove izjave pravni tekst licencija bio dostupan te da sam upoznat s uvjetima pod kojim dajem pravo iskorištavanja navedenog djela.

---

(vlastoručni potpis  
studenta)

#### O *Creative Commons* (CC) licencijama

CC licencije pomažu autorima da zadrže svoja autorska i srodna prava, a drugima dopuste da umnožavaju, distribuiraju i na neke načine koriste njihova djela, barem u nekomercijalne svrhe. Svaka CC licencija također osigurava autorima da će ih se priznati i označiti kao autore djela. CC licencije pravovaljane su u čitavom svijetu. Prilikom odabira autor treba odgovoriti na nekoliko pitanja - prvo, želi li dopustiti korištenje djela u komercijalne svrhe ili ne, a zatim želi li dopustiti prerade ili ne? Ako davatelj licence odluči da dopušta prerade, može se također odučiti da od svatko tko koristi djelo, novonastalo djelo učini dostupnim pod istim licencnim uvjetima. CC licencije iziskuju od primatelja da traži dopuštenje za sve ostala korištenja djela koje su prema zakonu isključivo pravo autora, a koje licencija izrijeком ne dopušta.

#### Licencije:



#### Imenovanje (CC BY)

Ova licencija dopušta drugima da distribuiraju, mijenjaju i prerađuju Vaše djelo, čak i u komercijalne svrhe, dokle god Vas navode kao autora izvornog djela. To je najotvorenija CC licencija.

Sažetak licencije: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.hr>

Puni pravni tekst: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>



#### Imenovanje-Dijeli pod istim uvjetima (CC BY-SA)

Ova licencija dopušta drugima da mijenjaju i prerađuju Vaše djelo, čak i u komercijalne svrhe, dokle god Vas navode kao autora i licenciraju novonastala djela pod istim uvjetima (sve daljnje prerade će također dopuštati komercijalno korištenje).

Sažetak licencije: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.hr>

Puni pravni tekst: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>



#### Imenovanje-Bez prerada (CC BY-ND)

Ova licencija dopušta redistribuiranje, komercijalno i nekomercijalno, dokle god se djelo distribuira cjelovito i u neizmijenjenom obliku, uz isticanje Vašeg autorstva.

Sažetak licencije: <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/deed.hr>  
Puni pravni tekst: <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/legalcode>



#### **Imenovanje-Nekomercijalno (CC BY-NC)**

Ova licencija dopušta drugima da mijenjaju i prerađuju Vaše djelo u nekomercijalne svrhe. Iako njihova nova djela bazirana na Vašem radu Vas navesti kao autora i biti nekomercijalna, ona pritom ne moraju biti licencirana pod istim uvjetima.

Sažetak licencije: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.hr>  
Puni pravni tekst: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>



#### **Imenovanje-Nekomercijalno-Dijeli pod istim uvjetima (CC BY-NC-SA)**

Ova licencija dopušta drugima da mijenjaju i prerađuju Vaše djelo u nekomercijalne svrhe, pod uvjetom da Vas navedu kao autora izvornog djela i licenciraju novonastala djela pod istim uvjetima.

Sažetak licencije: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.hr>  
Puni pravni tekst: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode>



#### **Imenovanje-Nekomercijalno-Bez prerada (CC BY-NC-ND)**

Ovo je najrestriktivnija od CC licencija – dopušta drugima da preuzmu Vaše djelo i da ga dijele s drugima pod uvjetom da Vas navedu kao autora, ali ga ne smiju mijenjati ili koristiti u komercijalne svrhe.

Sažetak licencije: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.hr>  
Puni pravni tekst: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>