

Prikaz obitelji u suvremenom hrvatskom kratkometražnom igranom filmu za djecu (na primjeru filмова Kao na televiziji, Popravilište za roditelje, Ema)

Teški, Monika

Master's thesis / Diplomski rad

2023

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:147:275621>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-30**

Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
UČITELJSKI FAKULTET
ODSJEK ZA ODGOJITELJSKI STUDIJ

Monika Teški

**PRIKAZ OBITELJI U SUVREMENOM HRVATSKOM
KRATKOMETRAŽNOM IGRANOM FILMU ZA DJECU
(NA PRIMJERU FILMOVA *KAO NA TELEVIZIJI, POPRAVILIŠTE ZA
RODITELJE, EMA*)**

Diplomski rad

Zagreb, rujan 2023.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
UČITELJSKI FAKULTET
ODSJEK ZA ODGOJITELJSKI STUDIJ

Monika Teški

**PRIKAZ OBITELJI U SUVREMENOM HRVATSKOM
KRATKOMETRAŽNOM IGRANOM FILMU ZA DJECU
(NA PRIMJERU FILMOVA *KAO NA TELEVIZIJI, POPRAVILIŠTE ZA
RODITELJE, EMA*)**

Diplomski rad

Mentor rada: izv. prof. dr. sc. Sanja Lovrić Kralj

Zagreb, rujan 2023.

SAŽETAK

Obitelj je oduvijek bila važna tema i zauzimala je veliko mjesto u stvaralaštvu. Brojna su djela potezala pitanja obiteljskih odnosa čija je zamršenost bivala zanimljivo prezentirana zaokupljajući time veliku pozornost. Suvremeni igrani film za djecu vrijedan je za umjetnost i kulturu, a svoj izvor, osim u nezaobilaznim aktualnim problemskim temama suvremenog doba, crpi i iz obitelji koja je pokretač radnje i glavna karakteristika brojnih filmova za djecu.

Cilj rada bio je prikazati obitelj u suvremenom hrvatskom kratkometražnom igranom filmu za djecu na primjeru filmova *Kao na televiziji* (2012), *Popravilište za roditelje* (2010) i *Ema* (2011) koje je zajednička produkcijska kuća Hrvatska radiotelevizija učinila lako dostupnima. U teorijskom dijelu naveden je kratak povijesni pregled hrvatskog igranog filma za djecu kroz povijest koji pomaže staviti ga u kontekst današnjice. Stvara se predodžba o interpretaciji dječjeg lika kroz povijest u odnosu na suvremeni film, ali i na odrasle koja u analizi omogućuje prikaz funkcionalnosti kroz međusobne odnose likova.

Temeljem toga, zaključeno je kako je svaki od analiziranih filmova u odgojno-obrazovnoj funkciji jer u sebi sadrži određenu društveno-pedagošku dimenziju, ali ne zanemarujući pri tome umjetnički i zabavni karakter filma. Prikazom suvremenih problema u kojima se obitelji nalaze filmovi šalju snažne poruke, kako djeci, tako i roditeljima, što upućuje na zaključak da analizirani filmovi podrazumijevaju i odrasle kao svoju publiku. Svi su filmovi igranog roda utemeljeni u realnoj stvarnosti, ali im je zajednička odlika poigravanje s odnosom fikcije i stvarnosti koja upozorava na prisutnost medija u svakodnevnom životu djece kao i na sklonost djece fantastičnome. Svaki od filmova rezultirao je različitim konceptom paralelne stvarnosti u čemu veliku ulogu u analizi imaju filmska izražajna sredstva koja omogućavaju kvalitetniju i uvjerljiviju predodžbu filma te pomažu u postizanju dinamičnosti radnje i ritma. Boje dolaze do izražaja i pažljivo su korištene. Dječji likovi u filmovima su djelatni (ili se potiču na aktivnost), a suočavanjem s problemima uče važnu lekciju o sebi, obitelji, društvu pa i načinu kako funkcioniraju mediji. Poruke koje se ovim filmovima šalju djeci su ohrabrujuće za zauzimanje stava i artikulaciju svojih želja i interesa, poticajne za suočavanje s nepoznatim i zastrašujućim te utješne za pokušaje koji nisu bili uspješni jer svi imaju pravo griješiti. Filmovi su primjereni djeci rane i predškolske dobi jer omogućuju spoznaju na razini preispitivanja postupaka glavnih likova, razvoj znatiželje te istraživanje i upoznavanje sa novim neproživljenim situacijama.

Ključne riječi: *obitelj, dječji lik, suvremeni film, hrvatski kratkometražni igrani film za djecu*

SUMMARY

Family has always been an important topic and occupied a large place in creativity. Numerous works dealt with issues of family relationships, the intricacies of which were presented in an interesting way, attracting a lot of attention. A contemporary children's feature film is valuable for art and culture, and its source, apart from the unavoidable current problematic topics of the modern era, also derives from the family, which is the driving force of the plot and the main characteristic of numerous children's films.

The aim of the work was to show the family in a contemporary Croatian short feature film for children, using the example of the films *Kao na televiziji* (2012), *Popravilište za roditelje* (2010) and *Emma* (2011), which were made easily available by the joint production company Hrvatska radiotelevizija. In the theoretical part, a brief historical overview of Croatian feature films for children throughout history is given, which helps to put it in the context of today. An idea is created about the interpretation of a child's character through history in relation to contemporary film, but also to adults, which in the analysis enables the presentation of functionality through the characters' mutual relationships.

Based on this, it was concluded that each of the analyzed films has an educational function because it contains a certain socio-pedagogical dimension, but without neglecting the artistic and entertaining character of the film. By showing the contemporary problems faced by families, the films send strong messages to both children and parents, which leads to the conclusion that the analyzed films include adults as their audience. All fictional films are based in real reality, but they have a common feature of playing with the relationship between fiction and reality, which warns of the presence of the media in children's everyday life, as well as children's penchant for fantasy. Each of the films resulted in a different concept of parallel reality, in which a major role in the analysis is played by filmic means of expression that enable a better and more convincing presentation of the film and help achieve the dynamism of the plot and rhythm. The colors come to the fore and are carefully used. Children's characters in films are active (or are encouraged to be active), and by facing problems they learn an important lesson about themselves, family, society, and the way the media works. The messages that these films send to children are encouraging for taking a stand and articulating their desires and interests, stimulating for facing the unknown and frightening, and comforting for unsuccessful attempts because everyone has the right to make mistakes. Films are suitable for children of early and preschool age because they enable knowledge at the level of questioning the actions

of the main characters, the development of curiosity and research and familiarization with new unexperienced situations.

Keywords: *family, children's character, contemporary film, Croatian short feature film for children*

Sadržaj

1. UVOD.....	1
2. Dječji film – film o djeci, film od djece, film za djecu	2
3. Povijest hrvatskog igranog filma za djecu.....	3
4. Kratkometražni film	6
5. Suvremeni dječji film u funkciji odgojno-obrazovne svrhe	7
6. Filmska priča u igranom filmu	9
7. Interpretacija likova u filmskoj umjetnosti.....	10
8. Prikaz djece u odnosu na odrasle u dječjim filmovima.....	10
9. Slika obitelji u dječjim filmovima.....	12
10. ANALIZA FILMOVA.....	13
11. Produkcijaska kuća filmova	13
12. <i>Kao na televiziji (2012)</i>	14
12.1. Snimateljska ekipa i glumačka postava	14
12.2. Vrijeme i mjesto radnje filma.....	15
12.3. Pripovjedni svijet filma opisan filmskim izražajnim sredstvima	15
12.4. Karakterizacija likova:	18
12.4.1. Glavni lik.....	18
12.4.2. Odnos glavnog lika prema drugim likovima.....	20
12.5. Slika obitelji u filmu.....	21
12.6. Odnos fikcije i stvarnosti i njihova uloga.....	22
12.7. Društveno-pedagoška dimenzija filma.....	22
12.8. Zaključak filma <i>Kao na televiziji (2012)</i>	23
13. <i>Popravilište za roditelje (2010)</i>	23
13.1. Snimateljska ekipa i glumačka postava	23
13.2. Vrijeme i mjesto radnje filma.....	24
13.3. Pripovjedni svijet filma opisan filmskim izražajnim sredstvima	24

13.4.	Karakterizacija likova	27
13.4.1.	Glavni lik.....	27
13.4.2.	Odnos glavnog lika prema drugim likovima.....	28
13.5.	Slika obitelji	29
13.6.	Odnos fikcije i stvarnosti i njihova uloga.....	30
13.6.1.	Koncept fantastičnog svijeta popravilišta za roditelje	30
13.7.	Društveno – pedagoška dimenzija filma	30
13.8.	Zaključak filma <i>Popravilište za roditelje (2010)</i>	31
14.	<i>Ema (2011)</i>	31
14.1.	Snimateljska ekipa i glumačka postava	31
14.2.	Vrijeme i mjesto radnje filma.....	32
14.3.	Pripovjedni svijet filma opisan filmskim izražajnim sredstvima	32
14.4.	Karakterizacija likova:.....	35
14.4.1.	Glavni lik.....	35
14.5.	Slika obitelji u filmu.....	37
14.6.	Odnos fikcije i stvarnosti i njihova uloga.....	38
14.8.	Zaključak filma <i>Ema (2011)</i>	38
15.	ZAKLJUČAK	39
	Literatura.....	41
	Izjava o izvornosti diplomskog rada.....	45

1. UVOD

Obitelj, vrtić i škola najvažniji su činitelji odgoja, najbližiji su djeci te je njihova odgovornost za najmlađe velika. Njihovo harmonično djelovanje i skladnost važni su za razvoj i usmjeravanje djetetovih spoznaja jer upravo produktivnom suradnjom pridonosi se utemeljenju pozitivnog dječjeg lika. Stoga, posve je očekivano da će igrani filmovi namijenjeni djeci u svoj koncept uvrstiti obiteljsku tematiku jer djetetu je obitelj primarna, a pozitivan se dječji lik gradi na pozitivnim strukturnim crtama obitelji. Iako je dijete glavni nositelj radnje te je njegova filmska avantura u prvom planu, čime je u konačnici superiornije o odnosu na odraslog, obitelj je, gotovo u svakom dječjem filmu, glavni pokretač radnje gdje njeni motivi služe kao glavni segmenti pokretanja filmske priče.

Tema ovog diplomskog rada oslikavanje je obitelji u suvremenim filmovima hrvatske kinematografije, inspirirana filmovima lako dostupnima suvremenim roditeljima koji odgoj i obrazovanje osnažuju i putem medija. Internetske stranice i portali čija je funkcija zabava djece, služe i u korisne obrazovne svrhe. Tako je u ovome radu riječ o portalu: „Juhuhu“ čija je produkcijska kuća Hrvatska radiotelevizija približila svijet medija roditeljima i djeci za razliku od filmske produkcije kratkometražnih filmova koja je u Hrvatskoj rijetka i teško dostupna.

U ovom radu će se na primjeru filmova *Kao na televiziji*, *Popravilište za roditelje* i *Emma* pokušati analizirati prikaz obitelji i izdvojiti njezine glavne značajke u načinu prikazivanja. U uvodnom teorijskom dijelu izložena je teorijska podloga suvremenih hrvatskih kratkometražnih igranih filmova za djecu kako bi se lakše dao uvid u samu poziciju dječjeg lika u hrvatskom kratkometražnom filmu.

Cilj rada je detaljnom analizom filmova prikazati sliku obitelji kroz karakterizaciju glavnog dječjeg lika koji je u suodnosu sa odraslima, objasniti njegovu poziciju u obitelji i stupanj autonomije koji uživa, ispitati funkcionalnost obitelji te postojeće konflikte. U posebnim poglavljima obradit će se zajednička odlika svih filmova, a to je odnos fikcije i stvarnosti te društveno-pedagoška dimenzija filmova.

2. Dječji film – film o djeci, film od djece, film za djecu

„Pod pojmom hrvatskog filma podrazumijevamo radove hrvatskih autora, a film za djecu možemo definirati kao onaj namijenjen djeci te s djecom u naslovnim ulogama.“ (Kulaš, 2013; 40) Ovim je citatom autorica izdvojila poseban žanr kojeg odlikuje shematičnost pripovjedne strukture, didaktično – edukativan registar, ali i jednostavnost sa svrhom prilagodbe dječjem načinu razmišljanja. Također govori kako su stilistička pročišćenost, razumljivost i zabavan karakter imperativ koji omogućuju sretan završetak utopističkim filmskim pripovijestima za najmlađe. „Dječji filmovi, u kojima, razumljivo, glavne uloge nose djeca, dok su glumački velikani u sporednim rolama, daju karikaturalan, no ipak djetinje benevolentan prikaz svijeta odraslih.“ (Kulaš, 2013; 41)

Pojam dječji film, prema Hrvatskoj enciklopediji (2021) općeniti je naziv koji obuhvaća:

1. filmove namijenjene dječjem gledateljstvu („film za djecu“)
2. filmove koje stvaraju djeca („film od djece“““)
3. filmove o djeci namijenjene odraslima („film o djeci“)

Povezanost ovih triju podjela objašnjena je u Filmskoj enciklopediji (2019) na način da film o djeci može biti i za djecu i od djece što često dovodi do nesporazuma, no prema definiciji to je svaki film koji govori o mladom ljudskom biću između rođenja i puberteta bez obzira na namjenu. „To su, tipično, djela jasno izlagane fabule i zanimljive radnje, lišena složenijeg oblikovanja likova i nijansiranijeg opisa sociološka obilježja prikazivane sredine, a protagonisti mogu biti djeca i odrasli“ (Hrvatska enciklopedija, 2021). Počeci snimanja filmova o djeci prema Filmskoj enciklopediji (2019) sežu u 1895. godinu gdje Lumiere snima filmove o djeci *Djeca s igračkama*, *Djetinje svađe*, *Zajutrak djeteta* koji nisu namijenjeni najmlađoj već cjelokupnoj publici.

„Film od djece“ prema Filmskog enciklopediji (2019) specificiranija je vrsta filma koja se često naziva dječjim amaterskim filmom u kojem djeca mogu snimiti teme iz svog života i selekcionirati dijelove stvarnosti. Ovakav kinoamaterizam potiču neke škole u kojima se aktivnim snimanjem filmova stječe filmska naobrazba daljnje korištena u nastavne svrhe, ali i Međunarodni centar za dječji i omladinski film pri UNESCO – u, međunarodni natječaj Decima Musa i djelovanjem filmoteke koja prikuplja i propagira najuspješnije filmske pokušaje djece cijeloga svijeta. K tome, Filmska enciklopedija (2019) objašnjava kako je 1972/73. godine u Nizozemskoj znanstveno dokazano kako djeca iznad deset godina nemaju teškoća s filmskom tehnikom te mogu bez pomoći odraslih ostvariti filmski projekt prikupljanjem, sređivanjem i obradom informacija. U Hrvatskoj je prema izvorima s Filmske enciklopedije (2019) za

kinoamaterizam zaslužan Mirko Lauš jednako kao i za osnivanje niza dječjih kino – klubova u Podravini. Sljedeći zaslužni je Edo Lukman koji djeluje na području Čakovca sa školom animiranog filma.

Film za djecu po definiciji s Filmske enciklopedije (2019) u današnje se vrijeme često nalazi pod terminom „dječji film“ primjeren za djecu između šeste i trinaeste godine, a grana se u kategoriju filmova koje su i autori i producenti namijenili isključivo djeci te kroz kategoriju filmova u kojima su djeca najbrojnija i najvjernija publika, iako su namijenjeni i odraslama. Nadalje, navedena su i neka obilježja filmova za djecu kao što su čvrsta, jasna i zanimljiva fabula, napetost i uzbudljivost zbivanja, pojednostavljenost psiholoških i socioloških nijansiranja likova u kojima prevladava akcija nad samim opisom i dijalozima, a izbjegavaju se postupci koji kompliciraju dramaturgiju i otežavaju razumijevanje filma. U filmove za djecu prema Filmskoj enciklopediji (2019) spadaju filmovi s djecom u glavnim ulogama, filmske bajke, filmovi o životinjama, animirani filmovi, akcioni pustolovni koji su najčešće gusarski, egzotični, pseudohistorijski, znanstveno – fantastični, vesterni, i komični filmovi. Zbog komercijalnih razloga autori filmova u većini slučajeva zanemaruju umjetničke zahtjeve, ali svejedno postoje i oni koji poštuju estetske kriterije s očekivanjima djece.

S obzirom da su se filmski proizvođači poprilično kasno orijentirali proizvodnji filma za djecu, ozbiljnim početkom smatra se filmski serijal „L. Feuilladea *Bébé* (1910—1912), u kojem je nastupilo prvo filmsko »čudo od djeteta« *Bébé Abeillard*.“ (Filmska enciklopedija, 2019)

3. Povijest hrvatskog igranog filma za djecu

Prema Kulaš (2013) povijest hrvatskih igranih filmova za djecu zapravo je rezime literarnih klasika hrvatske dječje književnosti. Prema Peterliću (2010) u početku povijesti filma, u razdoblju od 1895. godine, kad je filmski izum otkriven, do 1. svjetskog rata, kad se razvila filmska industrija, film je bio isključivo tehnička senzacija, atrakcija činjenica zbog koje se isplati potrošiti dio raspoloživog novca. Međutim od Prvog svjetskog rata do današnjeg trenutka, Peterlić (2010) ističe kako je film tehnička atrakcija koja se upoznaje i s kojom se budući član publike suživljuje već u najranijem djetinjstvu, a to je nešto što pripada najranijim životnim iskustvima zbog čega se u kinematografu prestalo odlaziti samo radi osvjeđenja o nekoj novoj tehnici. Raritet u pojavi samog filma kao medija u početku je doveo do intrigantnosti publike i pojačanim zanimanjem za novitetom kao što je film zbog čega su prvi filmovi pojavljivanjem pred publikom bili posebice dobro primljeni čime su postali prekretnica

za daljnju filmsku industriju. „Povijest filma smatra da je prvi igrani film, dakle film s pričom *Poliveni poljevač* braće Lumiere iz prvih dana kinematografije.“ (Mikić, 2001; 93) Ovaj film izašao je 1895. godine od Louisa i Augustea, sinova fotografa Lumièra koji su na temelju svojih i tuđih pronalazaka izumili kinematograf – kameru i projektor koja je ujedno služila kao uređaj za kopiranje, snimanje i projekciju filmova, a kojom su priredili „komercijalnu kinoprojekciju koja se obično smatra prvom takvom u povijesti.“ (Filmski leksikon, *bez dat.*)

Važno je spomenuti prve stalne kinematografe u Hrvatskoj koji su djelovali uoči Prvog svjetskog rata u Zagrebu: „...Union, Edison, Apollo i kinematograf ćirilo – metodskih zidara.“ (Mikić, 2001; 185) Također, Mikić (2001) navodi kako je Prvo hrvatsko poduzeće filmova „Croatia“ osnovano 1917. godine pokušaj postavljanja zdravog gospodarskog temelja profesionalne proizvodnje filmova u Hrvatskoj čiji je suvlasnik Josip Bombelles .

U svom sažetom pregledu povijesti hrvatske kinematografije Mikić (2001) govori kako je početku igranog filma u Hrvatskoj prethodilo prvo javno prikazivanje „živićih fotografija“ 8. listopada 1896. godine u dvorani Kola u zgradi Hrvatskog Sokola samo desetak mjeseci nakon izvođenja u Parizu što je dokaz održavanja zabavnog i kulturnog života u korak s europskim metropolama. Zatim, autor govori kako film u Hrvatsku nije ušao na velika vrata, nego se kao marginalizirana umjetnost razvijao sporo i isprekidano tipično za male i materijalno siromašne sredine. Zbog toga nije ni čudno što nije sačuvano ništa od produkcije prvog hrvatskog igranog filma *Brcko u Zagrebu* već pokoji škrti novinski natpis.

Pojavom filma i naglim rastom u 20. stoljeću Beljan (2015) ističe kako u trećem svesku Estetike Hegel opisuje razvoj umjetnosti koje su prethodile filmu kroz arhitekturu, skulpturu, slikarstvo, glazbu i poeziju. Prvi dugometražni film prikazan u Zagrebu 1909. godine u kinu ćirilo – metodskih zidara je prema Mikiću (2001) *Bijela robinja* s Astom Nielsen u dužini od 1900 metara, a prvi zvučni film u Zagreb stiže 1929. u kino Olimp pod nazivom *Bijele sjene* Roberta Flahertyja i Willarda van Dykea.

Najplodnije razdoblje domaće filmske produkcije za djecu naziva se zlatnim dobom dječjeg filma. Kulaš (2013) govori kako je film za djecu i mlade do osamdesetih godina, brojem ostvarenja i kvalitativnim dosezima prepoznatim i u svijetu, solidno zastupljen žanr u domaćoj kinematografiji jer se prvi filmovi namijenjeni djeci u Hrvatskoj javljaju od samih začetaka sustavne igranofilmske produkcije, počevši s dva dječja filma Branka Bauera *Sinji Galeb* (1953) koji je prvi hrvatski cjelovečernji igrani film te *Milioni na otoku* (1955). Za razliku od prevladavajuće poetike socrealizma u dječjoj književnosti u to vrijeme, u navedenim filmovima

je vrlo malo ideološki friziranog sadržaja, a filmove karakterizira zanimljivo i pitko ispričana pustolovna priča. (Majhut i Lovrić Kralj, 2022; 224 – 225). Nastavilo se filmovima ratne tematike od kojih nijedan nije klasičan dječje – omladinski film iako su u središtu dječji likovi koji prkose njemačkom neprijatelju: „*Nikoletina Bursać* (1964), *Zimovanje u Jakobsfeldu* (1976) i *Salaš u Malom Ritu* (1976)“ (Kulaš, 2013; 41).

Nadalje, Kulaš (2013) izdvaja Vladimir Tadeja, redatelja 4 dječja filma, *Družba Pere Kvržice* (1970), *Hajdučka vremena* (1977), *Bašta sljezove boje* (1970), *Tajna starog tavana* (1984) od kojih su neki ekranizacije poznatih dječjih romana.

Obrad Gluščević jedan je od najznačajnijih autora u žanru za djecu i mlade koji je dosegao kreativni vrhunac jer „oduvijek se držalo da je umjetničko stvaralaštvo namijenjeno djeci rubna umjetnička djelatnost“ (Kulaš, 2013; 42). Filmovi koje je izdao su: *Vuk samotnjak* (1972), *Kapetan Mikula Mali* (1974), *Jelenko* (1980).

Sljedećeg redatelja kojeg Kulaš (2013) izdvaja je Mate Relja, poznat po dječjem filmu iz 1976. *Vlak u snijegu* te filmu *Opasni put* (1963). Od važnijih, još je spomenula redatelja Fedora Škubonju koji je snimao edukativne filmove za zagrebački Zora film te Dušana Vukotića s filmom *Sedmi kontinent* (1966) koji je bio previše eksperimentalan da bi dosegao popularnost kod djece.

Veliku su popularnost prema Kulaš (2013) stekle televizijske serije *Lažeš Melita* (1983), *Ljubav ili smrt* (1999), *Operacija Barbarossa* (1990), *Smogovci* (1982), *Ne daj se Floki* (1985).

Nakon svršetka zatišja od dvadesetak godina, prema Kulaš(2013) važno je istaknuti *Duh u močvari* (2006) Branka Ištvančića nakon kojeg vrhunac produkcije dolazi u 2011. godini sa filmom *Koko i duhovi* redatelja Daniela Kušana, *Duh babe Ilonke* redatelja Tomislava Žaje te posljednji *Lea i Darija* redatelja Branka Ivande. Uspjeh filmova očitao se u tome što je ekraniziran i drugi film o Koku, popularnom Kušanovom junaku koji je veliko ostvarenje hrvatske kinematografije redatelja Dražena Žarkovića pod nazivom *Zagonetni dječak*. Od najnovijih ekranizacija filmova veliki uspjeh postigao je film *Anka Brazilijanka* (2017) redatelja Dejana Aćimovića koji je nastao prema romanu Mate Lovraka, dok je film *Dnevnik Pauline P.* (2023) redatelja Nevena Hitreca nastao prema istoimenom dječjem romanu autorice Sanje Polak.

4. Kratkometražni film

„Igrane filmove razlikujemo s obzirom na duljinu i dijelimo ih na kratkometražne (do 30 minuta trajanja), srednjemetražne (do 60 minuta trajanja) i dugometražne (trajanja preko jednog sata).“ (Mikić, 2001; 111)

Što se tiče same povijesti kratkometražnih filmova, u razdoblju od prvih petnaestak godina u pojavi kinematografije gotovo su svi filmovi, iz današnje perspektive, bili kraćeg trajanja do desetak minuta odnosno od jedva jedne role čvrsto, točnije namotane filmske vrpce unutar metalnog trokuta čiji je sinonim prema Filmskoj enciklopediji (2019) „kolut“. Ona se u početku kada su kino – dvorane bile opremljene samo jednim projektorom koristila kao zadana mjera duljine filmskog djela koja je često utjecala na kontinuitet doživljaja i razumijevanja filma jer je prilikom njene zamjene bilo potrebno zaustaviti film.

S pojavom dugometražnih filmova i uvođenja dvostrukog programa u trajanju od 3 sata (koji sadrži filmske novosti, reklame, crtane filmove, najave idućih filmova i dva igrana filma) u SAD – u je ujedno došlo i do smanjenja proizvodnje kratkometražnih velikih kompanija koje su odustale od proizvodnje „...zbog teškoća eksploatacije i maloga profita.“ (Filmska enciklopedija, 2019) Oko 1950. gotovo je nestao u potpunosti s programa većih kinematografa, a proizvodnji su se posvetila jedino specijalizirana poduzeća kao što je to Zagreb film i Dunav film u SFRJ i ona poduzeća koja su proizvodila filmove određene namjene u svrhu obrazovanja ili propagande te „poduzeća, ustanove i instituti koje subvencionira država, kino – amateri te film. eksperimentalisti“ (Filmska enciklopedija, 2019). Sljedeće informacije govore kako je do povoljnijih uvjeta za proizvodnju kratkometražnih filmova došlo u zemljama kojima država zakonski osigurava njihovu proizvodnju i regulira plasman te „u kinematografijama zemalja u razvoju, u kojima ekon. i kadrovske poteškoće ograničavaju proizvodnju cjelovečernjih igr. filmova.“ (Filmska enciklopedija, 2019)

No, unatoč tome što je kroz povijest često bio marginaliziran, veliki je značaj stekao u povijesti kroz dokumentarna i eksperimentalna filmska djela, ali u počecima igranog filma. „Tako, u kratkometražnom igr. filmu poč. stoljeća otkrivene su osnovne izražajne mogućnosti montaže i načela film. naracije (E. S. Porter, C. M. Hepworth, D. W. Griffith, filmovi potjere), a u drugom desetljeću kratkometražni su bili gotovo svi filmovi am. nijeme komedije...“ (Filmska enciklopedija, 2019)

Kratkometražni su filmovi prethodili slapstick komediji, stilizaciji i avangardi filmova u kojima su se okušali gotovo svi vodeći predstavnici svjetskog i jugoslavenskog

dokumentarnog, animiranog, i igranog filma te se prema Filmskoj enciklopediji (2019) kratkom igranom filmu više posvećuju redateljji-početnici zbog financijski manje riskantnog pothvata.

Pojavom dugometražnih (cjelovečernjih) filmova koji su se u većoj mjeri počeli pojavljivati tijekom Prvog svjetskog rata, film koji je trajao ispod 30 minuta dobio je naziv kratkometražni što je ujedno prema Filmskoj enciklopediji (2019) postao međunarodni standard. No, to se ipak promijenilo te je navedena točna podjela u kojoj su kratkometražni filmovi zbog ustrojstva kinematografskog programa u većini slučajeva do 15 minuta (oko 400 m) dok oni najkraći do 5 minuta zovu se „ultrakratki“ ili „mini-filmovi“.

Kratkometražni filmovi mogu biti bilo kojeg roda ili žanra, a u današnje vrijeme većinom se prikazuju u kinotekama, kino-klubovima, školama i na specijaliziranim festivalima kao što su „Krakov, Mannheim, Oberhausen, Tours, Beograd“ (Filmska enciklopedija, 2019). Nakon 1950. godine se, također prema Filmskoj enciklopediji (2019) spominje kako je sve češći prikazivač televizija čiji je najpoznatiji filmski ciklus „Jedan autor – jedan film“.

Također, važno je spomenuti neke filmske festivale i revije današnjice u Hrvatskoj, u čijem se opusu mogu pronaći i filmovi za djecu, a prema Turković i Majcen (2003) to su Svjetski festival animiranog filma – ANIMAFEST, Dani hrvatskog filma, F.R.K.A. – Student film festival, Hrvatska revija jednogminutnog filma, KRAF – Kvarnerska revija amaterskog filma, Međunarodni festival novog filma, MORE – Međunarodna revija filmskog i video stvaralaštva, Motovun Film Festival, Pula Film Festival, Revija amaterskog filma, Revija hrvatskog filmskog i video stvaralaštva, Revija hrvatskog filmskog i video stvaralaštva djece i mladeži, See Docs in Dubrovnik – Međunarodni festival dokumentarnih filmova i televizijske produkcije.

5. Suvremeni dječji film u funkciji odgojno-obrazovne svrhe

„Iako je sam film proizvod modernosti, smatra se da je prava modernost u filmu započela, zapravo, nakon dvadesetih, kad su se definirali filmski rodovi: igrani, dokumentarni i eksperimentalni. Razdoblje je to kad film ulazi u fazu pune zrelosti, kad se javljaju počeci otpora klasičnom fabularnom filmu. (Battista, 2016: 223)

Posebno veliku važnost dječjem filmu prema Filmskoj enciklopediji (2019) u suvremeno doba pridaju brojni pedagozi smatrajući da je film jedan od najsnažnijih odgojnih faktora zbog čega u svijetu postepeno se počinju otvarati brojni zabavni dječji programi, filmski studiji specificirani za snimanje dječjih filmova, dječje kinoteke predviđene isključivo za djecu,

dječji filmski festivali i brojni drugi sadržaji podržani od strane mnogobrojnih instituta i organizacija koje se posebno bave dječjim filmom.

Premda se gledalac uključuje i identificira sa čitavim svijetom što ga vidi na ekranu Peterlić (2010) smatra da u filmu ipak postoji posebno područje s kojim se najintenzivnije saživljuje i unutar kojeg se ljudski najpresudnije opredjeljuje, a to su likovi, dakle timski glumci, živi ljudi koje prihvaća ili ne prihvaća utjelovljenjem sebe ili dijela sebe. Zbog toga nije ni čudno što često dolazi do poistovjećivanja djece na psihološkoj, fizičkoj, govornoj ili etičkoj razini s likovima ili sadržajem s ekrana, koji postaju uzor apsolutno preuzimajući karakteristike najdražeg lika iz filma ili serije. Gledatelj, točnije dijete, ukoliko ne razabire razliku onoga što je stvarno i realno s onim što je fiktivno i nestvarno prikazano preko ekrana može pasti u kolaps poimanja istine i stvarnosti, ali i trenutnih trendova prikazivanih putem reklama koje na psihološkoj razini tjeraju gledatelja na identifikaciju sa prikazima s ekrana. „Stoga se pedagogija čitanja/gledanja koju valja osvijestiti u ovoj novoj točki informacijske sfere može skicirati pomoću sljedećeg zahtjeva: pitanje čitati ili ne čitati, odnosno gledati ili ne gledati moramo zamijeniti pitanjem gdje čitati, odnosno kako čitati i kako gledati.“ (Stanić, 2012: 147). Zbog toga se u današnje vrijeme veliki naglasak stavlja na važnost kvalitetnog sadržaja filmova, kvalitetnog gledanja te kreativnih radionica i razgovora nakon provedenih aktivnosti gledanja filmova.

Prema rezultatima istraživanja Karačić i Pasković (2022) djeca najčešće gledaju crtane filmove, a znatno manje, kako u obitelji, tako i u vrtiću, koriste medije u odgojne i obrazovne svrhe pri čemu roditelji nemaju jasno definiran stav o tome pomaže li primjena elektroničkih medija u učenju ili ne. Kontradiktornost je u tome što većina roditelja svakodnevno koristi elektroničke medije, ali oni na žalost ne djeluju kao poticaj za korištenje edukativnih sadržaja na elektroničkim uređajima kod djece rane i predškolske dobi. Prisutna su česta roditeljska pravila i zabrane koje se odnose na ograničavanje uporabe medija i odabir sadržaja.

Alerić, Kolar Billege i Budinski (2019) upućuju na veliku ulogu obrade filmova u odgojno-obrazovnim ustanovama govoreći o zadaći nastavnog područja medijske kulture spram djeteta koje postaje svjesno svijeta medija i televizije te pogodnosti koje oni pružaju. Naglasak stavljaju na shvaćanje razlike između igranog i animiranog filma te na one dječje filmove koji su primjereni djeci, a iz čije bi se filmske priče usvojila razlika glavnih i sporednih likova u filmu, sažeto ispričala filmska priča i odredio slijed događaja u samome filmu. Također, poentiraju kako je općenito kod djece važno da medijska kultura pruža i odabir najdraže emisije iz svakodnevnog filmskog programa nakon koje je naglasak na razgovoru. Shodno tome, Peran

i Raguz (2019) iz istraživanja o uključenosti medija u aktivnosti i programe u dječjim vrtićima i predškolskim ustanovama navode kako je upravo TV (čak 22%) najviše zastupljen u radu s vrtićkom skupinom u odnosu na ostale medije. Stoga, bi bilo poželjno da se korištenje televizije kao medija iskoristi u gledanje kvalitetnih igranih filmova za djecu.

S druge strane, Vlahov i Grgurević (2011) također zagovaraju odgojne i obrazovne prednosti dječjeg suvremenog filma gdje ukazuju na potencijalnu opasnost nasilnog pedagogiziranja likova u filmu i filmskog sadržaja u kojima dolazi do prenaplašavanja odgojne uloge u težnji da svaki film nužno nosi jasnu odgojnu poruku. Osim toga, govore kako dijete ne treba opterećivati vremenski, fizički ili intelektualno na način da se planiraju akcije koje nadilaze snage članova filmskih radionica, vrtićkih skupina i drugih npr. dugometražnim filmovima.

Slični stav zastupa se i u ovome radu. Televizija, ako se pravilno primjenjuje, može biti zabavan, ali i vrlo koristan izvor informacija za dijete. Vrlo je važno naglasiti da medijski sadržaji, da bi imali utjecaj na djecu, moraju biti zanimljivi i doživljajno snažni kako bi s interesom pratili film od početka do kraja, potaknuli dijete na poistovjećivanje i stvaranje dojma na kojem je moguće dalje graditi spoznajni interpretativni, ali i odgojno-obrazovni razgovor.

6. Filmska priča u igranom filmu

„Bitna je karakteristika igranog filma da su njegovi dijelovi sjedinjeni pričom; moglo bi se čak zato i reći da je to „film priče.“ (Peterlić, 2000; 236). Ona je osnova svakog narativnog filma i jedno od načela sjedinjavanja koja u podlozi ima načela strukture logičkog izlaganja pomoću kojeg se prema Peterliću (2000) tvore sve pojedinačne komponente priče: isticanje i odvajanje uzroka i posljedice, vremenska perspektiva, vremensko zgušnjavanje ili širenje događaja i stvaranje likova integralnom metodom. Upravo je igrani film vrsta filmskog roda koja u sebi sadrži brojna djela u čijem je fokusu, prema Peterliću (2000) integralna metoda prikazivanja čovjeka na način da se tvori lik koji je bez pojave glumca nezamisliv te se tako nastoji ne obezvrijediti značaj glumca u punom smislu njihova postojanja.

Također, glavne odlike dobre filmske priče prema Mikiću (2001) su logička kontinuiranost, vizualnost, motiviranost, sukcesivnost, preglednost, dinamičnost, napetost, uvjerljivost, zanimljivost s dramaturškom strukturom i sukobom u radnji koja prati jedinstvenu nit pričanja poštujući uzročno-posljedični slijed. Likovi se u takvim radnjama sukobljavaju međusobno ili sa sredinom zbog suprotnih stavova, interesa, pogleda na život, okolnosti i drugoga zbog čega nastaje zaplet same radnje koja se, kako ističe Mikić (2001) može podijeliti na glavnu nošenu glavnim glumcima i sporednu koju nose sporedni epizodni likovi. Peterlić

(2000) pojašnjava kako je velika potreba za profesionalnim glumcima u igranom filmu jer je sam naziv igranog filma došao od zadatka glumaca koji je „odigrati“ ulogu na najbolji mogući način djelomično podsjećajući na kazališnu dramu. Mikić (2001) konstatira kako je stvaranje igranog filma nezamislivo bez glumaca, dok u poetici i praksi dokumentarnog filma oni nisu potrebni što je ujedno glavna razlika ova dva filmska roda, ali i pokazatelj odakle izvire naziv „igrani“.

Peterlić (2000) ističe još i načelo sjedinjavanja filmske priče u igranom filmu s ritmom koji ilustrira stanje likova. Primjerice, brzi ritam izražava nervozu ili pak spori ritam stanje mirnoće te tako djeluje na raspoloženje gledatelja i interpretaciju prikazivanog događaja.

Turković (1996, prema Gilić, 2007) govori kako je jedna od glavnih značajki igranog filma, koja ga istovremeno povezuje sa dokumentarnim i eksperimentalnim filmom, upravo odrednica fikcionalnosti izjednačena sa znatno širom kategorijom imaginativnosti odnosno maštovitosti. Važnost te odrednice naglasio je u tome što je suprotna činjeničnim ili nefikcionalnim filmovima kojima je prvenstveno težnja utvrditi činjenice.

7. Interpretacija likova u filmskoj umjetnosti

Peterlić (2010) govori o filmu kao o primarnoj umjetnosti vizualne ekspresije jer je film živa slika bez ozvučenja dovoljna za postojanje filma za čiji je izgled dovoljan „neglumeći“ – mirni, ukočeni čovjek koji postaje djelotvoran dio te umjetnine i potpuno samostalan dio ritma njene montažne strukture.

Odnos likova u filmu temelji se na interakciji likova i njihovim međusobnim suradničkim vezama koje usmjeravaju daljnji tijek radnje. „Pomoću dijaloga pisac karakterizira likove, oživljuje ih, likovi iskazuju svoja društveno moralna gledišta i stavove, otvaraju svoj intimni svijet.“ (Krlježa 1976, prema Diklić, 1978; 165).

Diklić (1989) ističe nekoliko pristupa u interpretaciji likova: psihološki, sociološki, historijski, filozofski, fiziološki (biološki), lingvistički i stilistički koji ovise o tome kako je pisac, odnosno redatelj ili scenarist u filmskoj umjetnosti zamislio lik. „Prema mišljenju većine i gledalaca i autoriteta i u kazalištu i u filmu glumci uspjeh duguju ili svom izuzetnom talentu ili svojoj izuzetnoj privlačnosti.“ (Peterlić, 2010; 300)

8. Prikaz djece u odnosu na odrasle u dječjim filmovima

Vidačković i sur. (2022) govore kako se od devedesetih godina prošlog stoljeća u hrvatskim filmovima za djecu kao i u onima namijenjenima odrasloj publici dječji likovi

pojavljuju kontinuirano. No, položaj lika djeteta u filmu je mnogo kompleksnija tema i okosnica određenja filma dječjim jer ovisi o nizu aspekata. Najjednostavnija podjela uključuje identifikaciju dječjeg lika u opreci prema odraslima kao lika u fokusu ili pak kao marginaliziranog antijunaka filma. Nadalje, važno je primijetiti i razinu autonomnosti djelatnosti dječjeg lika u odnosu prema odraslima.

Autonomni dječji likovi u hrvatskoj dječjoj književnosti pojavljuju se tijekom tridesetih godina 20. stoljeća s djelima Dragoslava Heiligsteina i Mate Lovraka (Lovrić Kralj 2014: 94), odnosno s pojavljivanjem nove vrste dječjeg romana o dječjoj družbi (Majhut 2005). S obzirom na detektivske crte u filmovima pojam autonomije može se referirati na tvrdnju Žeko (2001) koja govori o autonomiji djeteta u detektivskom romanu Ivana Kušana na podlozi Kästnerovskog romana. Kao i Kästner, Kušan svoje likove smješta u gradsku atmosferu i ostavlja da samostalno rješavaju zagonetna zbivanja.

Vidačković i sur. (2022) navode kako je u suvremeno doba sve popularnija produkcija obiteljskih filmova u kojima se razabire tendencija ukidanja distinkcije između dječjih i odraslih likova, ali i kompleksnost suvremenih filmova za djecu koji pokazuju kako neke tipične odrednice filma postaju slične onima u filmovima namijenjenima odrasloj publici. Prikaz dječjih likova u filmu namijenjen je njihovim vršnjacima koji se često prikazuju kao hrabri avanturisti spremni za nove avanture u nepoznato te prema Kulaš (2013) beziznimno pobjeđuju sve anomalije disfunkcionalnog svijeta odraslih, ali i natprirodne sile i to isključivo zajedništvom, djetinjim optimizmom i uvjerenjem da je sve moguće, dok njihove roditelje upravo racionalnost čini inertnim i očajanju sklonim nesposobnjakovićima. Djeca su prikazana kako vješto nadigravaju negativce koji često budu prikazani kao daleko moćniji. Kulaš (2013) tvrdi kako često ravnopravno sudjeluju u ratovima, spašavaju društvenu imovinu, i bez dječje pomoći odraslima/roditeljima rješavanje kriminalističkih slučajeva ne bi uspjelo. Time zaključuje kako likovi postaju plošno stereotipni lišeni plastičnije profilacije predstavljajući odrađenu skupinu ili karakterni lik te se većinom u odnosu na tu skupinu ocrtavaju s obzirom na funkciju u grupi.

Dječji se likovi u medijima prikazuju u skladu sa suvremenim trendovima. Društvo u kojem mediji djeluju ponekad može izazvati i negativan utjecaj na prikaz dječjeg lika. Lubina i Brkić (2014) ističu negativne strane medija u kojima televizijske reklame, video spotovi, moda ili filmovi prenose brojne globalne trendove koji diktiraju činjenicom kako bi ljudi trebali izgledati i ponašati se na pomalo manipulirajući način, kako prema djeci tako prema odraslima. „Danas se reklame u suvremenim medijima načelno mogu okarakterizirati prema svojem

sadržaju i fokusu usmjerenosti na one koje se obraćaju muškoj i one koje se obraćaju ženskoj publici.“ (Lubina i sur.2022; 218). Upravo o ovome govori sljedeća karakteristika dječjeg filma koja se može izdvojiti, a to je rodna stereotipizacija u kojima se djevojčicama dodjeljuju uloge neafirmiranih, marginaliziranih i pasivnih likova „ – boležljive su, površne i brbljave, sklone upropastiti plan ili zakomplicirati situaciju.“ (Kulaš, 2013) Nadalje, Marović (2009) govori da roditelji njeguju tipičan izgled za dječaka ili djevojčicu prema boji i vrsti odjeće, frizuri, bušenju ušiju ili slično, te osim fizičkog izgleda različito oblikuju ponašanje djece prema rodu kao što je poticanje rodno stereotipnih aktivnosti i igara, a to je upravo taj pomalo natjecateljski, detektivski duh kod dječaka kao protagonista radnje.

Autonomija koju dječji likovi uživaju u suvremenom filmu dovela je, prema Nimac (2016) da dječje likove uglavnom karakteriziraju buntovnost, samostalnost u donošenju odluka i emancipacija od autoriteta odraslih (što se smatra pozitivnim odlikama), dok su obilježja odraslih nezanimljivost u predstavljanju svijeta odraslih zbog svoje ograničenosti i opterećenosti pravilima i formama.

9. Slika obitelji u dječjim filmovima

Obitelj je vrijednost međugeneracijskih odnosa u kojoj „povezanost i osjećaj solidarnosti, dijeljenje istih materijalnih i duhovnih vrijednosti, etičko – afektivne kvalitete koje čine nosivu strukturu odnosa među članovima obitelji, poštivanje istih normi te zajednički interesi čine obitelj specifičnom u odnosu prema svim drugim formama zajedničkog života.“ (Nimac, 2010; 26)

Čak i Juul (2006) u svojim dijelima spominje kako se od djece u odgojnom procesu traže da „glume“ poput glumaca i da nauče svoj tekst lijepog ponašanja kako bi zadovoljili prioritete svojih roditelja koji se u odgoju temelje na vanjskim vrijednostima kao što su: lijepo ponašanje i druženje s vršnjacima, uklapanje u društvo, pristojan govor, zahvaljivanje i brojni drugi. Prema Juulu (2006) ideal tradicionalnih obitelji bio je izostanak sukoba. Međutim, u suvremenom dječjem filmu sukob unutar obitelji je česta tema. Svako odupiranje obiteljskom idealu gdje dijete pokazuje elemente buntovništva je sukob protiv svijeta odraslih. Sukobi u filmu većim su dijelom prikazani na komičan način popraćen humorističnim scenama u kojima konflikti uvijek budu prikazani sretnim završetkom prema etički prihvatljivim pedagoškim odrednicama koje karakteriziraju likove pozitivnim osobinama.

„Oslikavanje obitelji u dječjoj književnosti odraz je određene ideologije i stanja u društvu, književnih trendova, ali i konvencija koje vladaju u dječjoj književnosti.“ (Živković Zebec, 2016; 9) Ovo je citat koji bi se mogao preslikati i na prikaz obitelji u filmskoj umjetnosti

tako što se u filmskoj umjetnosti prikazuju određene ideologije i trenutna stanja postojećeg društva, trenutnih trendova praćenih tehnikama koje su filmskoj industriji trenutno dostupne i prevladavajućim pravilima prikaza dječjeg lika u filmu.

U socijalističkim dječjim filmovima često je prisutna zamjena uloga roditelj – dijete. Kulaš (2013) se posvetila ovom obilježju te potvrdila kako su roditelji i općenito odrasli nerazumni i ograničenih kognitivnih sposobnosti, dok su djeca inteligentna, zrela i inovativna te metaforiziraju bolju budućnost, bore se protiv nepravde čime djeluju prevratnički s obzirom na postojeće društvene odnose i stanja.

Vrcić – Mataija (2015) prema Živković Zebec (2016) navodi kako se izgradnja dječjih likova vršila prema obiteljskom svjetonazoru koji se pojavljuje pri oslikavanju obitelji u romanima za djecu i mlade što je rezultiralo različitošću unutar određenih djela kao što je pitanje patrijarhalnosti obiteljskih odnosa, do suvremenih obitelji u kojima postoje devijacije u odnosima i strukturi obitelji. S obzirom da su književna djela u početku bila podloga i jedan od glavnih temelja ekranizacije filmova za djecu, tako su i crte u prikazu obitelji iz književnih djela preuzete u samo filmsko stvaralaštvo.

10. ANALIZA FILMOVA

11. Produkcijaska kuća filmova

Produkcijaska kuća koja izdaje sva tri filma korištena u analizi ovog diplomskog rada (*Kao na televiziji*, *Popravilište za roditelje*, *Ema*) je Hrvatska radiotelevizija. Galić (2016) u Leksikonu radija i televizije objašnjava razliku dvaju koncepata koji ova produkcijska kuća nudi, od kojih je prvi „Juhuhu“, odnosno jutarnji mozaični magazin za djecu koji se na HTV – u pojavljuje od 2014. godine, a namijenjen je djeci od predškolske do rane osnovnoškolske dobi. Emitiranje raznih didaktičnih igara, zadataka, priča i ilustracija popraćeno je sadržajem poput igranih, dokumentarnih i animiranih serijala, kako domaće, tako strane proizvodnje. Drugi koncept koji je razvila Hrvatska radiotelevizija nazan je „Juhuhu portal“, a pokrenut je u suradnji s UNICEF – om u veljači 2016. godine. Dostupan je kao aplikacija za mobitele, a sadržajem je prikladan za djecu od treće do jedanaeste godine života. Prilikom kreiranja sadržaja, HRT u jednakoj mjeri želi zabaviti kao i educirati te tako uvode djecu u svijet zabave sa svrhom poticanja kreativnosti. Veliku pozornost posvećuju inkluziji i interkulturalnosti što se odražava u projektima namijenjenima slijepim i slabovidnim osobama, a u cjelokupnom programu mogu se pronaći serije prevedene na jezik nacionalnih manjima.

Analizirani su filmovi nastali prema zadanoj temi EBU projekta „Drama za djecu“ kao što je navedeno na internetskoj stranici *Juhuhu* (bez dat.) gdje se u fokus ovih kratkih dječjih igranih filmova čiji su glavni glumci djeca (8 – 11) stavlja svijet koji oni vide. Djeca su pripovjedači u filmu jer se zbivanja prikazuju kroz svijest djeteta koje izgovara svoje misli i osjećaje istodobno čineći ga fokalizatorom jer gleda i doživljava, ponekad, nejasne događaje iz svijeta odraslih. Iz njihove perspektive taj svijet je prepun zanimljivih pustolovina popraćenih sukobima u načinu razmišljanja, suočavanju s preprekama i problemima iz svakodnevnih životnih situacija iz djetetove okoline. Ostvarenje cilja čini glavnog glumca – dijete junakom koji pronalazi izlaz iz svake problemske situacije stavljene pred njega. Zbog toga se slobodno može zaključiti kako je izlagačka strategija filmske priče ostaviti gledaoca motiviranim, ostvariti dinamičnost, napetost i uvjerljivost u radnju, ali i potaknuti poistovjećivanje gledatelja s postupanjem glavnih likova. S obzirom da je naglasak na dječjoj perspektivi, upravo se identificiranjem sa likovima utječe na aktivnost djeteta i njegovo osnaživanje. u iščekivanju i uvjerljivost u filmsku priču. Prema Bošković-Stulli (2012) strukturom i elementima koji sačinjavaju filmsku priču primjećuje se povezanost sa tradicionalnom strukturom bajke. Svoje dostignuće u suvremeno doba bajke su postigle razvojem filmske industrije i samog filma kao jedne vrste umjetnosti, upravo brojnim ekranizacijama što je dovelo do popularizacije tradicionalne književnosti i modernizaciji iste.

12. Kao na televiziji (2012)

12.1. Snimateljska ekipa i glumačka postava

Film *Kao na televiziji* hrvatski je kratkometražni dječji igrani film bosanskohercegovačkog i hrvatskog redatelja Antonia Nuića koji se potpisuje i kao scenarist ovog petnaestominutnog filma za djecu iz 2012. godine. „Umjetnički je savjetnik Zagreb Film Festivala, predsjednik Audiovizualnog vijeća HAVC-a i predsjednik Društva hrvatskih filmskih redatelja.“ (*Croatian film*, 2023.) Kino Europa (bez dat.) ukratko navodi da, osim što je diplomirao filmsku i TV režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu tamo ujedno i kao profesor od 2010. predaje na kolegiju „Gluma pred kamerom“. Redatelj je brojnih kratkometražnih te nekih dugometražnih filmova poput *Sve džaba* iz 2006. godine, za koji je osvojio Veliku Zlatnu Arenu za najbolji film, Zlatnu Arenu za režiju i scenarij te film *Kenjac* iz 2009. godine za koji je osvojio nagradu Zlatnu Arenu za scenarij te nagradu Oktavijan. Od ostalih filmova koji se ističu su igrani film žanra komedije/drame *Život je truba* (2015) i igrani film sa elementima drame/ kriminalistike *Mali* (2018) .

Osim redatelja, *Kino Europa* (bez dat.) navodi producente filma Miru Mioča i Tanju Kirhmajer, direktor fotografije je Marko Pivčević, a montažu je radio Marin Juranić. Glazbu je režirao Srđan Gulić. Projekcijsko filmsko trajanje je petnaest minuta, a u ulozi glavnih likova neka su od poznatijih glumaca hrvatske kinematografije Noa Nikolić, Tvrtko Jurić, Jadranka Đokić i Bojan Navojec.

Tema filma je odnos fiktivnog svijeta televizije i filma sa stvarnošću. Naime, pogrešna interpretacija fiktivnog sadržaja viđenog na televizijskoj reklami kao stvarnosti dovodi dječaka Filipa u niz neobičnih, ali za spoznaju važnih okolnosti. Razumjevši prirodu televizije, dječak na kraju filma odlazi i korak dalje te propituje shvaćanje kulturnih znakova u stvarnosti te pokazuje kako i stvarnost može prevariti. Prema Filmskoj enciklopediji (2019) jedan od glavnih pokretača radnje u samome filmu je potreba za zadovoljenjem pravde koja je u ovome filmu ispunjena te je radnja vođena elementima akcije i detekcijskog filma.

12.2.Vrijeme i mjesto radnje filma

Radnja filma smještena je u suvremeno doba u razdoblje jesen/zima što je vidljivo iz prikaza scena ulaska i izlaska iz škole te scena u kojima glavni lik Filip hoda gradskim ulicama noseći zimsku jaknu zajedno sa drugim glumcima i statistima koji k tome nose i zimske kape. Prikazom suhog lišća na podu i prikazom magle koja se nadvila nad gradske ulice također se jasno daje naslutiti kako je riječ o hladnijem razdoblju.

Totalom i polutotalom kao filmskim planom te širokim kadrovima nastojao se maksimalno obuhvatiti gradski prostor. Za što bolji prikaz samog mjesta radnje u filmu su prikazane scene prikaza zgrada, cesta, prometa, velikog broja ljudi na ulicama, pa čak i reklama na stupovima. Za snimanje su odabrani novozagrebački kvartovi poznati po montažnim zgradama tzv. limenkama koje su poslužile kao primjer skućenog životnog prostora.

12.3.Pripovjedni svijet filma opisan filmskim izražajnim sredstvima

Film započinje prikazom reklame na televiziji u kojoj je glumac snimljen iz blizog plana te se obraća gledatelju i gleda ravno u njega što ostavlja dojam izravne komunikacije i kontakta s glumcem. To je naime poetika koja se najčešće povezuje s televizijskim informativnim emisijama kada reporter iznosi realne činjenice obraćajući se izravno u kameru čime se sugerira da se obraća svakom gledatelju ponaosob. Vođeni gledateljskim iskustvom, gledatelj reporteru vjeruje da govori istinu i da priča koju mu prenosi ima uporište u stvarnosti. Tako je i Filip krivo shvatio reklamu jer je ona svojom neposrednošću i imitiranjem televizijske reportažne poetike kod Filipa izazvala povjerenje u istinitost, odnosno realnu podlogu sadržaja.

Reklama se u filmu služi retorikom kontrasta tako što započinje scenama malog i skućenog prostora, odnosno stana u kojem glumac sa svojom partnericom sprema kauč na razvlačenje. Izbor scena u reklami koje prikazuju mali prostor simptomatičan je jer razvlačenje plahte i slaganje ormara dječaku se učinilo jako poznato. Suprotno tome, reklama završava scenama velike moderne kuće i dvorišta u kojoj glumac i partnerica sretno mašu kameri. Glumac reklamira banku (Prvu banku Hrvatske) koja mu je omogućila veći životni prostor popraćen kadrovima velike moderne kuće i dvorišta, a gledatelju se obraća riječima „Pitajte nas jer mi znamo kako!“ aludirajući na znanje, superiornost, moć i uspjeh.

Nakon uvodnog dijela pojavljuje se naslov filma na crnom ekranu nakon kojeg kreću scene prikaza Filipa i njegovih roditelja koji se gužvaju u stanu u čijim scenama prevladava slabo osvjetljenje praćeno tamnim i hladnim bojama. Roditelji brinu oko plaćanja računa i jasno je kako nemaju dovoljno materijalnih sredstava da priušte veći stan. Borave u malom i skućenom stanu koji je naguran stvarima. U ovakvim scenama prikaza obiteljskog funkcioniranja dječakov glas pripovjedača predstavlja obitelj i navodi kako mama i tata pokušavaju napraviti više mjesta u stanu dok se paralelno na televiziji u pozadini čuje reklama s riječima „Prostor u kojem živite naprosto u jednom trenutku jednostavno postane premali.“ što natjera Filipa da obrati pozornost na reklamu. Vidimo to po njegovom licu koje se znatiželjno naviruje prema televizijskom ekranu. Navečer dječak razvlači svoj krevet koji se razvlači iz ormara, a paralelno pratimo i roditelje kako zajedno stavljaju plahtu na razvučeni kauč u dnevnom boravku (slično kako to radi par na reklami). Dok leži u krevetu dječak čuje glas s reklame i diže se kako bi ju još jednom pogledao te pokušava tek usnulim i nezainteresiranim roditeljima skrenuti pozornost na reklamu, tj. na kuću koju je kupio lik s reklame. Filipu je bilo jasno kako je rješenje njihova problema u kreditu.

Jednog dana vraćajući se iz škole Filip uočava čovjeka s reklame na bankomatu nakon čega ga odluči pratiti sve do kafića. Za njim ulazi i u kafić s mišlju da ga mora pozvati kući da njegovim roditeljima objasni kako doći do većeg životnog prostora, međutim, ne uspije stupiti u kontakt jer je čovjek izašao dok je Filip pio vodu. Kod kuće, navečer, pratimo razvoj situacije kako mama i tata nastoje povećati prostor boravka: slažu ormar. Kadar se širi, roditelji s ormarom padaju u drugi plan dok mi pratimo dječaka koji gleda televiziju sjedeći na kauču uz večeru. Ponovno se uz zvuk zvona (kao na vratima) čuje reklama. U jednom trenutku su istodobno prikazani roditelji koji sastavljaju ormar i scene prikaza malog i skućenog prostora s reklame. Filip ponovno pokušava roditeljima svratiti pozornost na reklamu, ali oni su prezaposleni.

Sljedeći dan ponovno se zadržava ispred kafića gdje očekuje glumca da se pojavi jer zna da je prethodni dan tamo boravio. Nakon što se glumac s reklame konačno pojavio, ponovno ga odlučuje pratiti po ulicama sve do trenutka kada glumac zajedno sa partnericom ulazi u običnu zgradu, a ne prostranu kuću sa psom kao što je to navedeno u reklamama. Filip razočarao zaključuje da je čovjek obični prevarant. Rečenicom „Svima je lagao i to na televiziji!“ dokazuje se kako je njemu televizija izvor istinitosti. Kod kuće doživljava ponovno istu scenu, tata i mama još uvijek slažu ormar. Ta se scena na prvom gledanju čini pomalo neprimjetnom, a važnom za završetak filma jer otac govori: „Jedno piše na papiru, jedno su brojke, drugo je realni život.“ Ovaj se komentar može shvatiti kao ironija teme u malome. Za to vrijeme Filip gleda reklamu na televiziji, međutim, ovaj put, znajući da je priča lažna, ne može ju slušati, pokrije uši rukama i nezadovoljno baci ljepljivo prema televizoru. Tužno odlazi u školu, no ipak dinamičnim pokretom kamere koja se približava Filipu dok stoji u školskom dvorištu, stavljajući ga u centar događanja i bez riječi, već tek ekspresijom lica vizualni pripovjedač daje naslutiti da Filip ima plan.

Akcijski momenti započinju usporednom vožnjom kamere koja prikazuje Filipa kako juri kroz gradski park i prati ga od njegovog stana prema muzeju. Izmjenom kadrova s Filipa na glumca nastoji se prikazati Filipovo analiziranje situacije u kojoj motri glumca hodajući za njim. S obzirom da se na glavnome ulazu nalazi zaštitar koji ga sigurno ne bi pustio unutra, dječak ne ulazi odmah nego se odluči šuljati. Hoda oko muzeja tražeći druge ulaze. Odnos u veličini Filipa i muzeja prikazan je snimanjem iz ptičje perspektive koja dječaka naglašava malenim, a muzej velikim. Naišao je na stražnja vrata, no ona su bila zaključana. Morao se vratiti na početak gdje se sakrio iza jednog od stupova i čekao da zaštitar ode. Kada se stražar s prednjih vrata maknuo, Filip bježi prema ulazu ulazi u zgradu muzeja gdje tumara hodnicima i razgledava prostorije. Zaustavlja se kod jedne mračne prostorije u kojoj uočava glumca na pozornici iz gornjeg rakursa i tonca iza stakla u susjednoj prostoriji. Nakon što se tonac makne iz prostorije, odlučuje ući u nju gdje počinje vikati: „Lažoveeee! Kako? Pitajte nas jer mi znamo kako!“ ponavljajući dijelove iz reklame koje govori glumac. Nakon ove scene Filip počinje bježati iz kazališta. Tonac i glumac ga love, a na kraju ga zaustavlja zaštitar. Ovime je postignuta dinamičnost u filmskoj priči jer se počela odvijati akcija i ubrzanje same radnje praćena brzom neprimjetnom glazbom. U sljedećoj sceni izvan muzeja glumac objašnjava Filipu kako je on glumac koji govori ono što mu netko napiše. Zato Filipu na pamet padne ideja da i on onda može smisliti što će reći roditeljima, a glumac će to odglumiti. S obzirom da je glumac već bio u radnom odijelu majstora jer je to neka nova uloga koju ima, glumac i Filip dolaze na ideju

kako će se glumac pretvarati pred Filipovim roditeljima da je majstor koji je došao sastaviti ormar.

Filip s glumcem dolazi pred roditelje koji vidno iznenađeni puštaju „majstora“ u stan da im pomogne sastaviti ormar. Nakon nekog vremena sastavljanja, ormar je složen. U završnoj sceni stan je prikazan drugačije. Nije toliko zatrpan kao što je to bilo prikazano u prijašnjim scenama. Roditelji, Filip i glumac sjede na novom kauču u stanu sa novim ormarom zadovoljni obavljenim poslom. Subjektivnim se kadrom gledatelju naznačuje kako gledaju u televiziju iznad koje polica naglo počinje padati rušeci stvari. Na televiziji ponovno počinje reklama. Roditelji izbezumljeno gledaju u „majstora“ kojem je neugodno, dok se Filip cijelo vrijeme smješka. Uz glas glumca s reklame u off kadru pripovjedač zaključuje „Nitko nije savršen!“ čime se sugerira da su onako kako je Filip povjerovao televiziji, tako i roditelji povjerovali glumcu, jer zašto i ne bi ako se predstavio određenim kulturnim kodom, točnije majstorskom odorom.

12.4. Karakterizacija likova:

12.4.1. Glavni lik

U filmu je prikazan jedan dječji lik i tri važna odrasla lika. Filip je glavni lik koji je ujedno i pripovjedač u filmu. Svi se događaji prate iz njegove perspektive. Iz njegovih misli gledatelj saznaje njegovo razmišljanje jer dječak vodi unutrašnje monologe pomoću kojih vodi radnju. Time pomaže gledatelju u praćenju radnje filma iako gledatelj u pojedinim trenucima ima veće i šire znanje od njega zbog čega lako prepoznaje trenutke u kojima je glavni lik u zabludi. Nemoć koju posjeduje je da ne može iskomunicirati svoje misli s roditeljima.

Uvidom u unutarnje misli Filipa kao jednom od pripovjednih tehnika, gledatelja se uvodi u procese i razvoj misli glavnoga lika. Filip je ujedno i pripovjedač i nositelj filmske priče koja je osnovni i glavni pokretački element svakog filma. „Filmska priča se gradi na fizičkom, izvanjskom, dakle na vanjskoj radnji ili akciji ili na unutarnjoj – emocionalnoj (psihički i emocionalni doživljaji likova).“ (Mikić, 2001; 94) Ovakvim prikazom unutarnje stvarnosti u kojoj glumac svojim glasnim razmišljanjem izražava svoje snove, želje i podsvjesne spoznaje ostvaruje se uvjerljivost priče, dramaturška struktura i sukob. Viđenje svijeta njegovim očima u filmu se najčešće prikazuje subjektivnim kadrom i krupnim planom čime omogućuje gledatelju uvid u sukobe i unutarnje probleme s kojima se bori glavni lik. Filipovi stavovi o svijetu koji ga okružuje vidljivi su njegovom pripovjednom tehnikom glasnog razmišljanja. On je većim dijelom u ulozi promatrača svijeta svojih roditelja, ali ne i komentator. Ni u jednom kadru direktno ne govori kako mu se ne sviđa način života, već sama reklama potiče

nezadovoljstvo paralelizmom primjera nepoželjnog života u suprotnosti s poželjnim. Kadrovima koji snimaju izraze lica naslućuju se emocionalna stanja. Tu do izražaja dolazi ljepota i sugestivnost filmskog izričaja u prikazu niza nijansi emocija. Unatoč odrastanju u takvom zbrkanom, prenatrpanom i neprivlačnom okruženju zadržava pozitivnost, pustolovni duh i infantilnost.

U filmu Filip izražava široki spektar emocija. Na njegovom licu daju se iščitati emocije zabrinutosti, nemira, promišljanja kojima dolazi do zaključka, te emocije sreće, tuge i ljutnje. Razočarenje je u filmu jedna od glavnih emocija jer označava kulminaciju ili čak obrat radnje. Upravo taj kadar u kojem Filip uočava glumca kako ulazi u zgradu, a ne u idiličnu savršenu kuću kao što je to bilo prikazano u reklami, omogućava obrat radnje i plastično obrazloženje (djeci) razlike između stvarnosti i fikcije, odnosno upoznavanje sa pojmom glumca.

„Kriminalističke priče oblikovane su i rješavane na dječji način – prirodnom inteligencijom i urođenim moralnim ustrojstvom.“ Žeko (2008; 77) Prema tome, u ovom igranom filmu s notom detektivskog žanra, u pustolovinama koje su ga zadesile, Filipovo postupanje vođeno je težnjom za dobrim i suosjećajnosti. On u pustolovinu kreće sam, suprotno romanesknim klasicima iz prve i druge polovice 20. stoljeća pisaca Lovraka i Kušana čiji su glavni likovi udruženi.

Filip, iako je samostalan junak, pametan i avanturističkog duha, ali njegova autonomija je i dalje ograničena jer je tek dijete pa je potrebno u pomoć pozvati drugu odraslu osobu koja će roditelje uvjeriti u bolje rješenje. Upravo se ovdje vidi razlika između spomenutih dječjih romana i ovoga filma na način da su djeca u ovome svijetu nemoćna promijeniti situaciju bez pomoći odraslih. Filip je dijete koje percipira svoju stvarnost, primjećuje roditelje i njihovo snalaženje u skućenim prostornim i financijskim okolnostima te potaknut marketingom pokušava roditeljima pokazati rješenje. Pokazuje autonomiju, uzima stvar u svoje ruke, ali pri tome pokazuje koliko je zapravo neupućen i naivan. On je junak ove priče, ali ta priča ima svrhu pokazati koliko je kao dijete nekompetentan, odnosno koliko je naivno njegovo razmišljanje bilo. A manjak iskustva koje posjeduje kao dijete služi da se pokaže da je djetetu potrebno objasniti razliku između stvarnosti i fikcije koju gleda na televiziji. Potrebno mu je objasniti smisao reklame i važnost promišljanja i odlučivanja o kupnji što je osnova financijske pismenosti. Na taj način stvara se tematski okvir cijele priče u kojoj roditelji ne nasjedaju na priču o lakom kreditu kao rješenju za sve njihove probleme.

12.4.2. Odnos glavnog lika prema drugim likovima

Filipovi vršnjaci su pojavljivanjem u scenama trivijalni i zapravo marginalni, a služe jedino u svrhu prikazivanja Filipa u kontekstu. Roditelji su u filmu prikazani tako što obavljaju zajedničke aktivnosti. Prvenstveno, prikazani su kao likovi koji većim dijelom komuniciraju međusobno, dok razgovori s Filipom nisu toliko prisutni. Razgovore pretežno vode o računima koje moraju platiti. Zajedno sastavljaju ormar i slažu krevet. Oboje sudjeluju u kućanskim poslovima. Dublja komunikacija s Filipom u filmu izostaje jer se roditelji ne obaziru na Filipove opaske i interes koji pokazuje prema reklami pa iz tog razloga ne mogu ni spriječiti Filipovu pustolovinu. Trenutci u kojem mu se izravno obraćaju su kada ga upozoravaju da ne gleda televiziju izbliza te kada otac priprema Filipa za školu stavljajući mu sendvič u torbu. Time se upućuje na uključenost roditelja u život Filipa, koji je, iako samostalan junak ovog filma, ovisan o pomoći i brizi roditelja.

Govor roditelja u većini scena u kojima međusobno razgovaraju nije jasno izražen. Moglo bi se čak reći da je Filipu pomalo nebitan jer se ponekad ne razaznaje dobro, posebice onda kada je Filipovu fokusu interesa reklama – ona nadglasava razgovor roditelja tako što se čuje u pozadini jednako kao i ostala neprizorna glazba koja se smjestila izvan kadrova scena razgovora. Filip uglavnom govori hrvatskim standardnim jezikom što se primjećuje u unutarnjim monolozima, kao i u razgovoru s roditeljima, međutim, u razgovoru s glumcem prisutni su žargonizmi: „Nemaš lijepu kuću, ni niš, ha?“ „To ti je tak na televiziji!“ Time se dobiva na uvjerljivosti lika zagrebačkog dečka. Dijalozi u filmu svedeni su na minimum dovoljan da se izreče ono bitno što je specifično za scenariste dječjih filmova koji teže doslovnosti i pretjeranom izricanju zaključaka.

Imovinsko stanje njegovih roditelja prikazano je scenama u kojima Filipovi roditelji raspoložu računima i krupnim/gro planom izražavaju svoje emocije zabrinutim izrazima lica. Stan u kojem Filip živi sa svojim roditeljima, mali je i skućeni prostor natrpan stvarima te se kao takav našao kao poticaj za aktivnost. Filipova uloga i status u obitelji izraženi su i u aktivnostima u kući. Roditelji ne uključuju Filipa u odrađivanje kućanskih poslova, pa tako ni u sastavljanje ormara. Također, ne pomažu mu ni u domaćoj zadaći. To je pokazatelj kako u obitelji postoji podjela poslova.

Glumac se u filmu pojavljuje u tri različite uloge. Prva od njih je uloga realnog čovjeka glumačkog zanimanja, u drugoj ulozi glumac je prikazan kao čovjek koji kreditom rješava stambeno pitanje te u trećoj je u ulozi majstora. Kroz sve njegove promjene uloga gledateljima je jasno u kojoj se ulozi nalazi, kada je realna osoba, a kada glumi, odnosno predstavlja fiktivni

lik. Međutim, drugim likovima nije očigledna ova igra karaktera. Filip ne razumije da je riječ o fiktivnom čovjeku koji kupuje kuću, a roditelji ne znaju da je riječ o fiktivnom majstoru. Filip se identificira s glumcem s reklame. S obzirom da se u filmu reklama pojavljuje nekoliko puta, postoji nekoliko scena subjektivnog kadra gdje dječak sjedi za stolom i gleda reklamu. U scenama sa naizmjenično umetnutim kadrom krupnog plana umornog, pa čak i pomalo tužnog izraza lica dječaka nastoji se prikazati njegovo konstantno razmišljanje o reklami zbog koje počne maštati o idiličnoj slici života koju ona prikazuje. Na Filipovo nezadovoljstvo stanom u kojem žive utječe reklama jer uočava paralelizam te preuzima stavove s reklame o nezadovoljavajućim uvjetima života. U obratu radnje filma nezadovoljstvo kulminira u razočarenje pomiješano s ljutnjom zbog toga što je lik sa televizije „lažov“ i sva njegova idilična slika obitelji u velikoj kući sa psom pala je u vodu.

Glumac s reklame osjetljiv je na Filipovu zabludu za koju se odjeća djelomično odgovornim što je pokazao sustizanjem Filipa kako bi mu objasnio prirodu glumačke profesije jer je shvatio što dječak misli. U njegovu karakteru vidljivo je moralno prosuđivanje drugih u primjeru osuđivanja glumca kojeg percipira kao lažljivca što je ujedno i osnova stvaranja napetosti radnje. Filip je kao glavni junak ovog filma visoko moralni lik što se očituje u pozitivnim osobinama kao što su empatičnost prema roditeljima koje voli i želi im pomoći.

12.5.Slika obitelji u filmu

Iako Eret (2012) govori o važnostima teorije ekoloških sustava pozivajući se na Bronfenbrennerov ekološki model okoline u čijem su mikrosustavu mjesto pronašle obitelj, vršnjaci te ustanove za odgoj i obrazovanje – škola i vrtić, u ovome filmu na važnosti dobiva jedino Filipova obitelj koja je uz reklamu glavni motiv njegovih pustolovina. Poput pravog detektiva čije su glavne karakteristike domišljatost i nadmudrivanje protivnika Filip prihvaća i preuzima glavnu ulogu uzimajući stvar u svoje ruke, a u fokusu ove napete radnje u filmu i jest pronaći čovjeka s reklame, upitati ga za pomoć i na taj način doprinijeti poboljšanju obiteljske slike.

U filmu „Kao na televiziji“ prikazana je nuklearna obitelj koju sačinjavaju otac, majka i dijete, bez kućnih ljubimaca, čiji je glavni problem premali prostor svakodnevnog obitavanja. Stoga, veliki se naglasak stavlja na odnos roditelja prema Filipu koji u nekoliko scena biva zanemarujući jer nisu htjeli ni pogledati reklamu koju im je Filip pokušao pokazati. Karakteristika roditelja koju Filip preuzima na sebe je rješavanje problema života u skućenim uvjetima. Obično o tome brinu roditelji, ali Filipova se cijela pustolovina u filmu svodi oko toga.

Unatoč tome, obitelj je u filmu prikazana veoma složno. Konflikt između roditelja i djeteta u ovome filmu ne postoji, već samo konflikt Filipa s glumcem koji biva uspješno riješen. Filipovo prostorno i materijalno okruženje kod kuće čini se pomalo neorganizirano i nestabilno, a „Prema ekološki orijentiranoj teoriji sustava, djeca se razvijaju u organiziranim i dinamičkim sustavima koji uključuju složene središnje i vanjske razine utjecaja.“ (Brajša – Žganec, Lopižić i Penezić, 2014; 157). Podjela poslova prisutna je u sceni gdje majka pegla, a otac priprema Filipa za školu stavljajući mu sendvič u torbu čime se upućuje na uključenost oba roditelja u život djeteta. Majka svoju brigu i zabrinutost prema Filipu izražava i rečenicom: „Daj nemoj sjedit tako blizu televizora!“, a nježnost prikazuje u posljednjoj sceni kada četvero glumaca sjedi na kauču grleći Filipa.

12.6.Odnos fikcije i stvarnosti i njihova uloga

Raspletom radnje u filmu u kojem Filip proglašava glumca lažljivcem postiže se značajna uloga u shvaćanju razlike stvarnog svijeta i fikcije, odnosno svijeta filma i reklama s televizije u odnosu na stvarni svijet van filmskih okvira. Uspoređivanje s reklamom Filipu je ukazalo da treba biti nezadovoljan. Prema Žderić (2009) djeca u dobi od pet do sedam ili osam godina ne razlikuju jasno fikciju i stvarnost, ne prave jasnu razliku između stvarnosti i fantastike i osjetljivi su na poruke u filmovima i reklamama, pa samim time ne shvaćaju ni posao glumaca, kazališta i slično.

12.7.Društveno-pedagoška dimenzija filma

Glavni lik prikazuje se pozitivnim osobinama te u mnogočemu može služiti kao uzor ostaloj djeci. On piše zadaću u nekoliko scena i time obavlja svoje zadatke i školske obveze. U sceni u kojoj Filip leži u krevetu prije spavanja, prikazan je jedan posebno zanimljivi plan glumca u kojem je vidljiv detalj knjige koju Filip drži u rukama. To je poznati dječji detektivski roman njemačkog autora Ericha Kastnera „Emil i detektivi“. Isticanje poznate knjige koja je istovremeno i lektirno djelo, poistovjećuje Filipa, inače uzornog dječaka koji želi pomoći svojim roditeljima upravo sa detektivskom crtom njegova karaktera i na to da on kao nositelj radnje zapaža, prikuplja informacije, šulja se, prati, pronalazi načine da dođe do svog cilja, otkriva problem i rješava potencijalne sukobe u filmu.

Brojni stručnjaci ističu neograničeno gledanje televizijskog sadržaja kao problem suvremenog roditeljstva u kojem mediji uzimaju velik prostor svakodnevnice. Stoga je u ovome filmu naglašeno da je televizija, čiji se zvuk čuje u pozadini stalno upaljena. Filip je gleda prije spavanja, prilikom pisanja zadaće, gotovo stalno pa zapravo nije neobično što mu je reklama

upala u oči. Roditelji mu ne ograničavaju vrijeme koje provede gledajući televizijski sadržaj i zanemaruju značaj stalno upaljene televizije.

Svrha filma je ukazati na važnost poticanja i informiranja djece o financijskoj pismenosti. Njenim približavanjem jednostavnim i djeci razumljivim jezikom potaknulo bi na razmišljanje o značaju raspolaganja novcem i životu u skladu s mogućnostima.

12.8. Zaključak filma *Kao na televiziji* (2012)

Filipovi roditelji glavni su motiv za akciju i djelovanja dječaka u filmu. Prikazani su Filipovim očima čija je jedina briga platiti račune i tako živjeti iz mjeseca u mjesec u okviru danih mogućnosti, ne shvaćajući moć reklame koju ona zauzima u Filipovim očima. Njihov imovinski status i materijalno stanje ukazuju na skučenost prostora koji Filipa tjera na sanjarije o velikoj kući. Usmjereni su na druge stvari kao što je popravljivanje ormara koji za Filipa nema nikakvo značenje u životu..

Tema filma izrečena je pojavljivanjem motiva reklame. U svijetu suvremene svakodnevnice prikazane skućenošću obiteljskog doma, reklama dobiva na značaju tako što ona uvjeri Filipa da je lako doći do boljeg života te Filip snagom tog uvjerenja postaje aktivan i autonoman junak.

Unatoč tome što je sporedan lik, važnost glumca s reklame pedagoški je motivirana na način da djeca gledajući ovaj film mogu upoznati posao glumca, ulogu kazališta, važnost reklama i prirodu televizije u čijoj je prosudbi najvažnije shvatiti razliku zbilje i fikcije. Zbog toga smatram da je film poučan te da se može koristiti u radu s djecom rane i predškolske dobi.

13. Popravilište za roditelje (2010)

13.1. Snimateljska ekipa i glumačka postava

Redatelj Bruno Anković, završivši studij filmske montaže na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu te specijaliziravši se za audio-vizualno oglašavanje, afirmira se kao montažer nekoliko igranih i dokumentarnih filmova od kojih je prema stranici *Hrvatskog audiovizualnog centra* (bez dat.) režirao dokumentarni film *Vanka škvare* (2000.) o lokalnim splitskim ekscentricima te asistirao redateljici Jasmili Žbanić u nagrađivanom filmu *Na putu* (2010.). Također, navedeno je kako Anković, osim filmova, režira i TV reklame za najveće regionalne tvrtke za europsko i azijsko tržište. *Kino Europa* (bez dat.) navodi kako je 2009. godine osvojio brojčanu nagradu „Epica“ za niz reklama u projektu Darinka, a režirao je i dva

kratka filma na kojima je bio i koscenarist, od kojih je jedan upravo *Popravilište za roditelje* te *The Jesters Strike Again* (2000).

Scenarij za petnaestominutni hrvatski film iz 2010. godine *Popravilište za roditelje* uz Brunu Ankovića potpisuje Tanja Kirhmajer koja je ujedno uz Beryl Richardsa producentica filma. Direktor fotografije je Dragan Ruljančić. Montažerka filma je Ivana Fumić, a glazbeni urednik Luka Ziam (Stranica Kino Europa (bez dat.)).

U filmu likove utjelovljuju poznata lica hrvatskog glumišta i estrade, a to su: Vanja Markovinović, Krešimir Mikić, Katarina Bistrović Darvaš, Bojan Navojec, Leon Lučev, Tina Katanić, Dino Bubičić, Damir Klemenić, Martin Šaban te Desanka Virant Sadiković.

Tema filma je suvremena obitelj i njene devijacije u obliku otuđivanja, nerazumijevanja i manjka komunikacije između članova obitelji.

13.2. Vrijeme i mjesto radnje filma

Radnja je smještena u suvremeno doba što se dokazuje prikazom glavne junakinje Barbare kroz radnju u filmu koja se događa u obiteljskoj kući, školi, ali i fantastičnom svijetu u kojem se nalazi popravilište za roditelje.

Radnja se odvija zimi što je vidljivo u scenama na otvorenom prostoru snimanih totalom u kojima djeca izvan škole nose kapu, jaknu i čizme, ali i u scenama s početka filma u kojima Barbara juri po stanu i sprema se za školu sa zimskom kapom na glavi.

13.3. Pripovjedni svijet filma opisan filmskim izražajnim sredstvima

Film „Popravilište za roditelje“ odličan je primjer igranog filma s elementima fantastike jer fantastički tretira prostor i vrijeme pa je stoga ovo primjer filma „putovanja kroz prostor i vrijeme čiji se isprepleteni tematski korpus i tip osnovnog zbivanja razvio zahvaljujući imanentnoj mogućnosti preobrazbe pojavnog u fiz. realnost.“ (Filmska enciklopedija, 2019)

Film započinje montažnom sponom odtamnjenja u kojoj kamera prati djevojčicu Barbaru kako hoda po stanu i sprema knjige u torbu. Umetnuti kadar prikazuje mlađu sestru koja listajući knjigu promatra svoju užurbanu sestru kako munjevito traži stvari po stanu i gotovo da je ne primjećuje sve dok joj ne otme knjigu iz ruke. Prateći djevojčicu kako napušta stan čuje se neprizorni glas majke koja ju podsjeća na obveze (uzeti trombon, oprati zube i otići na karate). Zatvorivši vrata tehnikom reza pojavljuje se naslov filma „Popravilište za roditelje“.

U sljedećem je kadru pretapanjem prikazan izlazak Barbare iz škole s trombonom u ruci. U jednom trenutku djeca koja se igraju sa strane pozovu i djevojčicu na igru što ona odbija

odmahujući glavom i pokazujući na trombon. U sljedećoj sceni djevojčica je u baletnoj školi, a stroga instruktorka joj s negodovanjem pripopćava da joj je ples katastrofa, a držanje kao kuhana noga. Ispravlja joj posturalno držanje radeći grimase. Sljedeća kratka scena koja se pojavljuje počinje planom detalj s knjigom iz japanskog i zdjelom sa salatnom. Knjiga iz japanskog prvotno je u fokusu, dok zdjela sa salatnom nije centrirana nakon čega se fokus motiva izmjenjuje, a Barbara na brzinu jede svoj obrok. Nakon toga uletava s trombonom na pokus koji je već počeo. Situacija u sceni sviranja nije puno drugačija od scene na baletu. Profesor pokazuje razočarenje Barbarinim sviranjem. Zvuk trombona korišten je i kao prijelaz u sljedeći kadar u kojem Barbarina majka i sestra sjede u kuhinji dok neugodni zvuk trombona dopire sa strane te uz širenje kadra vidimo Barbaru koja pokušava vježbati trombon kod kuće.

U sljedećoj sceni Barbara gleda televiziju kada se pojavljuje otac i daje joj roza vrećicu. Djevojčica se isprva razveseli ponadajući se da joj je tata kupio poklon, ali vadeći teniske reket otac prokomentira kako od sutra počinje vježbati. Djevojčica umorna od obaveza mijenja programe, ali koji god program da stavi stalno se prikazuje doktor u bijeloj kuti kovrčave kose s neobičnom spravom na čelu koji joj maše. Čovjek govori izravno u kameru: „Imate li problema s roditeljima? Ne obraćaju pozornost na vas? Tjeraju li vas da radite ono što ne želite?“ a Barbara odgovara potvrdno govoreći kako ju roditelji tjeraju da svira trombon što čovjek s reklame ponovi „Tjeraju li vas da svirate trombon?“. Govori joj da pritisne crveni gumb ukoliko to želi promijeniti te zajedno s Barbarom provjerava u lijevu i desnu stranu da ne bi slučajno njeni roditelji vidjeli što radi. Nakon ovako uspostavljene komunikacije sa čovjekom na televiziji Barbara odlučuje stisnuti crvenu tipku na neobičnom daljinskom upravljaču – identičnom onom kojeg posjeduje čovjek s reklame. Sljedeće se prikazuje vihor papira koji počinju padati na pod nakon što je djevojčica pritisnula gumb. Pojavom velike količine svjetlosti koja preplavljuje kadar Barbara se teleportira u ured popravilišta za roditelje kod doktora s reklame koji joj pokazuje televiziju sa njenim roditeljima prikazanu detalj planom. Ovdje do izražaja počinje dolaziti glazba koja je neprizorna, a u pozadini se kroz cijelo popravilište čuju dječji glasovi u pozadini koji su također nalijepljeni u montaži.

Svijet popravilišta opremljen je sobama s rekvizitima dječjega svijeta. Boje su u filmu promišljeno iskorištene te se njima želi postići kontrast tako da se neka mjesta radnje u filmu razlikuju osvjetljenjem i podložna su umjetničkoj interpretaciji. To se najbolje vidi na primjeru ulaska u prostoriju „Novi roditelji“ u kojoj dominiraju svijetle boje i vesela glazbena podloga. Ovakvi koloristički estetizirani kadrovi su prema Mikiću (2001) u funkciji i usko su povezani sa radnjom filma. U kategoriji „Preodgoj roditelja“ nalazi se mračna prostorija s programerom

i nizom aktivnosti koja je početno praćena tišinom, a kasnije kaotičnim neprizornim zvukovima. Fantastični svijet u koji ulazi Barbara prikazan je poput videoigre u kojoj se sve ravna stiskanjem gumbića. Postoji velik izbor mogućnosti odabira opcija, iskušavanja različitih puteva. U skladu s time i boje su jarke i podsjećaju na setting video igre. „Uz pokret i zvuk boja je najrealističnija sastavnica filma.“ (Mikić, 2008). U uredu doktora prevladavaju vesele šarene i tople boje implicirajući na njihovu bliskost s djecom i savršenost svijeta u popravilištu. Ostali svjetlosni efekti korišteni u filmu poput svjetlost vihora nakon čega kadar u potpunosti preuzme osvjetljenje, ukazuju na premještanje radnje u nestvarni svijet popravilišta ili pak obrnuto, vraćanje u svijet realnosti obiteljskog doma.

Doktor je vodi kroz popravilište u kojem ima priliku vidjeti velik broj očeva i majki u raznim tečajevima, satovima pa čak i u krevetu prije spavanja proživljavajući ono što i njihova djeca u realnom svijetu. Djevojčici pojedini prizori s roditeljima izazivaju osmijeh na licu. Prilikom razgledavanja raznih prostorija ustanove u pozadini često čujemo zvuk dječjeg glasa preko zvučnika s uputama i obavijestima. Filmski je ritam izmjene kadrova usporen. Kada je upitala doktora za svoje roditelje, doktor je vodi do osvjetljene prostorije kod takozvanog šefa kojeg uprizoruje dijete koje ne može hodati, a čudnim strojem daje upute cijelom osoblju popravilišta.

Doktor joj stavlja plavu kacigu sa svjetlima na glavu koja joj očita želje koje se pojave na dva različita ekrana iznad vrata. Na prvom se nalazi kategorija „Novi roditelji“, a na drugome „Preodgoj roditelj“ Barbara prvo proviri kroz prva vrata i ugleda par roditelja uz popratni zvuk pljeska i veselu ubrzanu neprizornu glazbu i osvjetljenje reflektora, točnije građeno svjetlo. No iz te sobe brzo izlazi. Ulaskom u drugu prostoriju nađe se u mračnom prostoru osvjetljenom umjetnim svjetlom reflektora gdje joj doktor pokazuje „programer“, točnije stroj koji služi za preobrazbu roditelja. Pritiskom na tipke označene simbolom nekih od aktivnosti koje su za Barbaru u realnom svijetu predstavljale čisto mučenje, na sceni iz mrklog mraka počinju izvirivati njeni roditelji većim dijelom prikazani iz ptičje perspektive. Detalj planom velika se pozornost pridaje velikoj crvenoj tipki za povećanje i smanjenje intenziteta aktivnosti. Što djevojčica više pomiče crveni gumb na programeru, to su intenzitet aktivnosti, roditeljskih neuspjeha i zapovijedi učitelja jače čime i ritam izmjene kadrova postaje brži. Prema Peterliću (2000) time se postiže pojačanje i popuštanje napetosti, narastanje i opadanje pozornosti gledateljeve koncentracije. Na kraju, intenzitet svih aktivnosti je postao toliko jak da se i glazba u filmu promijenila. Postala je napetija, bezbroj zvukova eruptiralo je u scenu potencirajući pojavu nemoći i panike koja je uhvatila djevojčicu jer više nije mogla upravljati situacijom, a

cijeloj napetosti situacije doprinosi duboki i zastrašujući zvuk iz pozadine korišten tehnikom produbljenja glasa koji govori: „ Mi to ne možemo zaustaviti. To je tvoja želja!“.

Nakon toga slijedi jurnjava djevojčice kroz prostorije popravilišta sve dok ne dođe do jednog zida iza kojeg čuje viku i zapomaganje svojih roditelja koji mole za pomoć. Ruši vrata, glazba naglo staje čime se smušenost i kaotičnost radnje naglo zaustavlja. Ispričava se roditeljima, grli ih i odlučno im govori kako ne želi balet ni trombon ni japanski, karate joj je u redu, a tenis želi probati.

Roditeljsko slaganje sa djevojčičinim zahtjevima ponovno dovodi do velike svjetlosti i vihora koji ih teleportira natrag u kuhinju u kojoj se zajedno druže, pričaju, smiju i kuhaju. Ove scene kontrastne su scenama iz popravilišta, ali i onima s početka filma kada nije postojala komunikacija između likova. No, nitko od ukućana ne obraća pozornost na Barbarinu mlađu sestru koja sjedi ispred televizora i na kojem se prijavljuje maleni dječak u odori doktora. Dječak joj se obraća riječima: „Imate li problema s braćom ili sestrama? Misle da vi ništa ne razumijete?“ Barbara to primjećuje u zadnji tren, ali ne stiže ugasiti televiziju na vrijeme. Oko nje se pojavljuje svjetlosni vihor zbog kojeg nestaje, a zbunjenim pogledavanjem roditelja i kadrom sestre priča završava ostavivši prostor za nastavak radnje jer postavlja pitanje kamo se teleportirala Barbara i postoji li popravilište za braću, točnije sestre.

13.4. Karakterizacija likova

13.4.1. Glavni lik

U ovome filmu gledatelju se ne pruža uvid u svijest i podsvijest djevojčice kao što je to primjer u prethodnom filmu. Prema životu se odnosi kao na sklop briga i obaveza koje su tempirane i pomno isplanirane od strane njenih roditelja. Gledatelj može pretpostaviti njenu unutarnju borbu s osjećajem nemoći, vremenom, obavezama i stavom roditelja, ali i nezadovoljstva sobom kada zbog količine obveza naprosto ne može ni u čemu biti dobra. A to je prikazano detalj planovima njenog lica koji ispoljavaju njeno stanje misli. Iz njenih jasno izraženih želja na kraju filma vidi se da ona čak nije ni protiv tih aktivnosti, nego ih je jednostavno previše i ne može im se posvetiti onako kako bi željela i bila dobra u njima. Svjesna svojih dužnosti prihvatila je pravila svojih roditelja. Vrijedna je i marljiva unatoč tome što se čini kako u određenim aktivnostima kao što je to balet ili sviranje trombona nije uspješna. Iako je te aktivnosti čine nesretnom, trudi se i ne odustaje udovoljiti željama roditelja.

Odličan filmski element kojim redatelj želi prikazati stanje unutarnjeg Barbarinog svijeta je kaciga. Ona se kao objekt savršeno smjestila u okvire fantastičnog na način da pruža

uvid između dva vremensko prostorna i strukturalna entiteta. U stvarnosti je nemoguće mijenjati roditelje na taj način isto kao što je nemoguće teleportirati se u zamišljeni svijet putem daljinskog upravljača.. Prikazivanje ekrana kojim se gledatelju nastoji prikazati Barbarina želja za novim roditeljima ili pak preodgojem postojećih označava priliku za izlaz iz bezizlazne situacije, ali i fantazija u kojoj bi roditeljima voljela pokazati kako je u njenoj koži.

Glavni lik uprizoren djevojčicom Barbarom ne uživa autonomiju uobičajenu za jednu osmogodišnjakinju. Ona nema pravo odlučivanja u upravljanju svojim obavezama već je to regulirano utjecajem njenih roditelja. Poslušnost prema roditeljskim restriktivnim pravilima, ograničenjima i odlukama dovela je do smanjenja društvenog života i oslabljenja veza s vršnjacima. Barbara je svjesna situacije jer unatoč tome što je vršnjaci zovu na igru, svjesno ih odbija. Kako bi se postigla Barbarina autonomija ono što je zasigurno potrebno u suživotu njenih roditelja i Barbare je „suradnička i sporazumijevajuća funkcija komunikacije ostvarive su uz sačuvanu slobodu komuniciranja i neugroženost osobnog integriteta sudionika komunikacije“. (Brajša, 1991;123)

13.4.2. Odnos glavnog lika prema drugim likovima

Barbarine osobine uvjetovane su obiteljskom klimom u kojoj živi. Društvo u kojem živi prikazano je u scenama popravilišta kao društvo u kojem se mnogo roditelja preodgaja. Time se željela prikazati suvremena obitelj koja se otuđila, u kojoj se s djecom ne provodi dovoljno vremena, ne razgovara se i ne osluškuju se njihove potrebe. Metoda „vidi kako je u mojoj koži“ pokušava se uspostaviti preodgojem roditelja u popravilištu prisiljavajući ih da čine jednake stvari na koje su bila prisiljena njihova djeca, a to su aktivnosti baleta, tenisa, sviranja trombona, rješavanja matematike, penjanja po užetu, učenja stranih jezika.

Odvijanje radnje prikazuje se više pokretima, a manje dijalogom. Pripovjedač je sveznajući, a likovi u filmu pričaju hrvatskim standardnim književnim jezikom. Dijalozi između likova su minimizirani čime se pozornost pridaje kadrovima gestikulacijama, mimikama i ostalome. Komunikacija obiluje imperativima, jednosmjerna je te sadrži naredbe i upute kojima autoritarni roditelji prisiljavaju djecu na raznovrsne aktivnosti uvjeravajući ih u njihovu dobrobit, istodobno sputavajući ih u njihovim osobnim željama.

Odnos prema sestri u filmu nije u fokusu radnje. Jedino što je vidljivo je Barbarino ignoriranje i ne obraćanje pažnje na sestru. Primjerice, Barbara iščupa svoju knjigu iz sestrih ruku kad u žurbi sprema stvari za školu i ostavlja ju u čudu i bez lijepe knjige kojom se igrala.

Zbog kraja filma gledatelj može naslutiti kako je mlađa sestra nezadovoljna time jer joj se na televiziji pojavljuje doktor popravilišta za braću i sestre.

U filmu postoji i obratna zamjena uloga u kojoj se glavne odrednice i svojstva karakteristična za djecu preslikavaju na odrasle. To je vidljivo u sceni snimanoj iz gornjeg rakursa u mračnoj spavaćoj sobi gdje otac glumeći dijete leži u kolijevci, a majka uprizorena likom djeteta plaši ga uobičajenim sredstvom za zastrašivanje kao što je babaroga – zamišljeno biće kojim se najčešće plaše djeca kako bi postala poslušna.

13.5.Slika obitelji

Roditelji su na početku filma prikazani u službenoj odjeći kao što su košulja i odijelo. Žive suvremenim načinom života u moderno uređenom stanu i zaokupirani su obavezama. Također, socijalni status obitelji vidljiv je iz količina aktivnosti koje Barbara mora pohađati, hladnoće roditelja prema Barbari zbog zaokupiranosti poslom (majka na laptopu, a otac na mobitelu), načina odijevanja roditelja (poslovna odjeća), prikazom raskošnog i prostranog stana u kojem obitelj živi. Zaključuje se kako je Barbarina obitelj dobrog imovinskog statusa pa je društveno očekivano da joj i status obrazovanja od najranijeg razdoblja bude na visokoj razini. Zbog toga se na samom početku filma obitelj doima hladna, s jako malo izražavanja emocija i brige za Barbaru. Prevladavaju ignorirajući odnosi, nestabilna i hladna obiteljska klima i zanemarivanje Barbarinih interesa. Međutim, nakon eksperimenta obitelj uči lekciju o životu i važnim stvarima te je prikazana kako veselo sudjeluje u zajedničkoj aktivnosti kuhanja čime se stvara dojam o stvaranju bliskosti i osjećaju povezivanja suprotan onome s početka filma.

U filmu postoji prikriveno moralno prosuđivanje djevojčičinih roditelja tako što se njihove nadobudne želje iz stvarnosti zrcale u zamišljenom i čudesnom svijeta popravilišta. Roditelji Barbaru tjeraju na aktivnosti, podsjećaju je i potiču imperativima na izvršavanje zadataka. Ne shvaćaju da većina aktivnosti djevojčicu ne zanima već da je prisiljena odrađivati ih kako bi udovoljila njihovim željama. Otac zapravo kao da ni ne poznaje svoju kćer, gluh je i ravnodušan prema njenim željama što se jasno vidi u sceni u kojoj joj donosi poklon na što se ona naglo razočara kada shvati da je to predmet za njenu sljedeću aktivnost. Imperativom: „Sutra počinješ“ jasno odaje izraz svoje superiornosti i autoritativnosti nad djetetom. Obrat u filmu događa se ispravnim djelovanjem roditelja koje je vidljivo na kraju filma u prihvaćanju Barbarinih odluka.

Kako bi se uspostavili pozitivni odnosi u obitelji, točnije kako bi se krenulo u rješavanje postojećih prepreka unutar obitelji važni su neki od čimbenika oporavka koji se odnose na samu

obitelj poput „vještine rješavanja sukoba i problema, pronalaženje podrške u kriznim situacijama, optimističan pogled na svijet, komunikacija, zajednička rekreacija“ (Wagner Jakab, 2008; 124). Neki od ovih čimbenika prikazani su na kraju filma poput rješavanja problema komunikacijom nakon što djevojčica „popravljenim“ roditeljima izrazi u kojim izvannastavnim aktivnostima želi sudjelovati, te scena zajedničke rekreacije u kuhinji gdje se svi zajedno druže i kuhaju. Ovakvim podržavajućim odnosima u obitelji ujedno prestaju interesni konflikti prethodno uspostavljeni u filmu.

13.6.Odnos fikcije i stvarnosti i njihova uloga

Djevojčica Barbara zna povući paralelu između stvarnosti i jave. Vidljivo je da je upoznata sa svijetom televizije jer zna da je nemoguće komunicirati s ljudima preko televizije na način da isti upravljaju njenim načinom razmišljanja. Stoga, sav niz događaja unutar svijeta popravilišta ukazuje na postojanje fantastičnih elemenata objašnjenih u sljedećem poglavlju.

13.6.1. Koncept fantastičnog svijeta popravilišta za roditelje

Objekti koji služe za pokretanje radnje i uvod u nadolazeće scene su naizgled obični predmeti poput daljinskog upravljača koji služi kao teleporter u izmišljeni svijet popravilišta. On je malen i sadrži samo crveni gumb koji ima funkciju portala iz jednog svijeta u drugi.

Zatim, jedan od predmeta koji je motiv za filmsku priču plava je kaciga koja daje junaku fantastične moći, a sadrži dva šarena svjetla i dvije žice. Ona je povezana sa monitorom koji analizira njene roditelje rezultirajući popisom Barbarinih želja. Ovakvom estetskom primjenom boja u filmu se sugerira dopadljivost mlađim gledateljima. Oba predmeta u funkciji su elemenata fantastike koji prema *Filmskoj enciklopediji* (2019) uz naglasak na preobrazbi zbilje, imaju karakterističnu u osnovi istu strukturu: uobličavanje djela u formi priče, i često preuzimanje dramaturgije iz akcijskog filma što je vidljivo u radnji filma.

Iako su sporedni likovi u filmu, djeca iz popravilišta glume liječnike, medicinske sestre, baletne učitelje, profesore sviranja, učitelje matematike, japanskog, tjelesnog i brojne druge uloge po uzoru na odrasle u stereotipnim radnim uniformama za čiju su realizaciju zaslužni roditelji. Uz izgled, djeca svojim ponašanjem glume odrasle iz svoje mikrookoline kao što su roditelji i učitelji koji su najbliži model djeci, ali koji su ujedno stvorili i vrše velik pritisak na djecu vidljiv u prostoriji „Preodgoj roditelja“.

13.7.Društveno – pedagoška dimenzija filma

Suvremeni problem o kojem govori ovaj film je moderno dijete koje je često izloženo odlukama roditelja. U ovome je filmu prisutna izloženost velikom broju vannastavnih aktivnosti. Roditelji

često u namjeri da poboljšaju djetetu život, zasićuju dijete obavezama i upisuju dijete na velik broj aktivnosti. U svojoj pedagoškoj dimenziji film šalje univerzalnu poruku, kako za djecu, tako i za roditelje koji zaboravljaju da ponekad osigurati djetetu bezbrižnu budućnost ne znači pohađati velik broj umjetničko-obrazovnih aktivnosti. Prevelika očekivanja od djece čest su slučaj roditelja koji ne dijele jednak interes za aktivnosti s djetetom. „Osim toga, uvažavanje djeteta kao osobe podrazumijeva objektivno sagledati kako se dijete zaista osjeća i pomagati djetetu da govori o sebi, svojim osjećajima, mislima i vrijednostima.“ (Jurčević Lozančić, 2011)

13.8. Zaključak filma *Popravilište za roditelje (2010)*

Zaključak koji sam film nosi je važnost komunikacije u odnosu. Djeca imaju pravo i na odmor, igru i na slobodu izbora svojih aktivnosti. Ponašanje roditelja prema Barbari glavni je okidač za razvoj filmske priče i pustolovine u koju se osmogodišnja djevojčica upušta. Poticanje dječje svestranosti ponekad zna biti dobro, ali u ovome filmu predstavljeno je negativno jer prevelika želja roditelja za ostvarivanjem u različitim izvannastavnim aktivnostima može dovesti do sukoba interesa kao što je to u Barbarinom primjeru. Preveliko nametanje vlastitih interesa eruptiralo je niveliranjem uloga u obiteljskom odnosu.

Smatram da film pruža uvid u stanje moderne slike obitelji koja živi u užurbanom svijetu. U današnje vrijeme obitelj se suočava sa suvremenim problemima i pritiscima koje društvo nameće. Film dokazuje kako se obitelj otuđila i izbacila sve temeljne stavove na kojima bi trebala počivati, a to su svakako topla obiteljska klima, podržavajući odnosi, dvosmjernost u komunikaciji, uvažavanje interesa i razumijevanje.

14. *Ema (2011)*

14.1. Snimateljska ekipa i glumačka postava

Redatelj i scenarist ovog kratkometražnog igranog filma za djecu koji je 2011. godine proglašen najboljim filmom u konkurenciji EBU drama za djecu i mlade prema navodima *Hrvatskog audiovizualnog centra* (bez dat.) jest Krasimir Gančev – režiser, kako brojnih dokumentaraca i televizijskih emisija, tako i producent više od 200 reklama od kojih su neke osvojile domaće i strane nagrade. Gančev je također diplomirao na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu – smjer filmska i televizijska montaža. *Internet Movie Database* (bez dat.) na svojim stranicama navodi čak četiri filma visoko ocijenjena prvi od kojih je *Gornja granica* (1995), zatim *Mozart 1991* (1992), *Rijeka* (2015), te film *U šumi* (2016).

Projekcijsko trajanje filma je petnaest minuta u čijoj su izradi sudjelovali direktor slike Dragan Ruljančić, montažer Ivana Fumić, scenograf Tanja Lacko te kostimograf Jasna Zvonković. Urednik glazbe je Srđan Gulić, a oblikovatelj zvuka Ivica Drnić. *HAVC* (bez dat.) navodi producentice Sanju Ivančin i Tanju Kirhmajer, dok je izvršna producentica Beryl Richards (EBU).

Likove u filmu utjelovljuju glumci: Vida Sever, Ena Beč, Lucija Paprika, Linda Begonja, Jakov Vranković, Domagoj Livaja, Nikola Bukovina, Dominik Tomić, Helena Beljan i Lara Kurešić.

Tema filma je problem vršnjačkog nasilja i način kako se protagonistica Ema nosi s problemima u obiteljskom i prijateljskom okruženju.

14.2. Vrijeme i mjesto radnje filma

Radnja je smještena u suvremeno vrijeme te se odvija u hladnom razdoblju jeseni/zime što je vidljivo fizičkim izgledom glumaca koji nose jakne, majice dugih rukava, duge hlače, šalove i kape. Također, ono se da naslutiti u scenama prikaza grana drveća bez lišća, odnosno scenama lišća otpalog na pod.

Radnja filma odvija se u okvirima gradskog prostora, Emine obiteljske kuće, dvorišta škole, parka i stare napuštene zgrade. Prostor Eminog obiteljskog doma u filmu prikazan je scenama iz dnevne sobe. Prostor prikazan u filmu nosi važnu ulogu u stvaranju ugođaja u filmu te tako postaje važan faktor interpretacijskog shvaćanja Emina unutrašnjeg svijeta.

14.3. Pripovjedni svijet filma opisan filmskim izražajnim sredstvima

Glavno filmsko izražajno sredstvo u filmu je osvjetljenje kojim se postiže fokus na motive u određenim scenama snimanja kojim se stvara vidljivost Eme ili drugih objekata u kadru. Scene snimane na otvorenom prostoru kao što je park ili dvorište škole sadržane su u prirodnom izvoru svjetla. Kombinacija građevnog i prirodnog svjetla prisutna je u scenama snimanima na zatvorenim mjestima kao što je to stan ili napuštena zgrada. One scene podložne građevnom osvjetljenju postignute zamračenjem prostora zavjesama i specijalnim efektima rasvjete usmjeravaju pozornost gledatelja na novonastale oblike koje radi sjena Eminih ruku. Parcijalnim osvjetljenjem prostora u napuštenoj zgradi čije svjetlo dopire s vrha stubišta pomoću svjetlosnog kartona kojeg drži dječak dok se Ema spušta u mračne prostorije prizemlja nastojala se prikazati veličina prostora, točnije stubišta, ali i moć samog svjetla, odnosno mraka.

Film započinje potpuno bijelim kadrom iz kojeg se postupno pojavljuje Ema dok se sprema za školu. Detalj planom prikazuju se knjige koje stavlja u školsku torbu. Na ekranu se velikim slovima ispisuje njeno ime nastalo postprodukcijским dizajnom praćeno pojavom svjetlosnih krugova ukazujući na njen interes za svjetla što je vidljivo u sljedećim scenama u kojima se igra s ogledalom, vodom u vazi i žlicama reflektirajući snop svjetlosti na zid. Igra ju općinjava i tek ju majka dozivanjem prene i potakne na aktivnosti koje treba obaviti. Zatim Emu pratimo kako nosi majci doručak serviran na pladnju, ali majčin lik ostaje izvan kadra. Gledatelj čuje tek izvanprizorni zvuk njezina glasa. U ovome trenutku redatelj ostavlja gledatelja u neznanju zašto djevojčica majci ima obvezu nositi doručak. Prilikom izlaska iz stana nestane struje, ali ponovnim uključivanjem strujne sklopke s drškom metle, kao uhodanim postupkom, Ema zna što treba učiniti da u stanu ponovno gori svjetlo u hodniku i čuje se glas s televizije ili radija. Dinamičnim pokretima kamere koja prati Emin prolazak kroz školsko dvorište djevojčica uočava dvoje djece, višu i stariju djevojčicu i dječaka, koji nasilno uzimaju novac neke djevojčice. Gro planom kojim se prema Peterliću (2000) gledateljeva pozornost usredotočuje na ljudsko lice, prikazani su ozbiljni pogledi djece koja su zastala s uzimanjem novaca jer su primijetili Emu.

Montažnom sponom zatamnjenja prikazan je protok vremena koje je Ema provela u školi čime se postiže njegova sporednost i neznajnost u samoj radnji jer scena koja slijedi prati njen izlazak iz škole i povratak kući. Hodajući ulicom, uplašeno se okreće i traži pogledom problematičnu djecu koju pokušava izbjeći. Hodajući uz rub jedne zgrade iznenada čuje njihovo smijanje i glasove koji su nekim kadrovima neprizorni te korištenjem malenog ogledalca uočava njihov lik zbog čega pobjegne u drugome smjeru.

Nakon što stigne kući konačno je prikazan lik majke koja leži na krevetu i ne može pomaknuti svoju nogu. Njezin glas više nije opominjuć već topao i zainteresiran, zanima ju kako je Emi bilo u školi. Priopći joj kako je ponovno nestala struja, a to Emu potakne da zamračí stan, upali svjetiljku te na zidu sjenama koje na zid bacaju pokreti njezine ruke izvodi asocijacije na poznati televizijski program. Ova igra majci se jako sviđi, a vidljivo je kako je Ema u tome vrlo vješta. Odjednom majčina noga padne s jastuka što joj izaziva strašnu bol. Traži od Eme da joj donese žute tablete, no Ema ih ne može pronaći. Zamolila je Emu da upali svijetlo, no subjektivnim prikazom pokazuje se da se sklopka nalazi u mrklom mraku na drugom kraju hodnika što jasno sugerira Emin osjećaj straha i nelagode od mraka. Nakon što je pomaknula zavjesu koja je osvijetlila tamni hodnik, djevojčica je uključila sklopku te se automatski pali svjetlo lampe u hodniku i zvuk s televizije.

Izlaskom iz stana ponovno se prikrada zgradi kraj parka prateći situaciju pomoću ogledalca i nakon što shvati da nema djece na vidiku odlazi u ljekarnu. Po povratku iz ljekarne ne provjerava park zbog čega biva zatečena dječakom i djevojčicom koji prvo traže novac od djevojčice, a kasnije joj uzimaju lijekove. Srušena na pod, Ema ih neuspješno pokušava uloviti, sve do slučajnog pogleda na detalj djece u retrovizoru automobila što joj postane glavna smjernica kamo ih treba slijediti.

Njeno šuljanje nastoji se prikazati subjektivnim kadrovima poput kadra snimljenog kroz rešetke ograde iz donjeg rakursa. Ulaskom napuštenu zgradu djevojčica nailazi na stubište koje vodi u podrum, a prikazano je snimanjem iz ptičje perspektive koja dočarava dubinu stubišta. Razgledavajući, Ema spazi djecu koja plešu, a majčine lijekove stavljene na hrpu drugih ukradenih stvari. Vertikalnim pokretima kamere, gotovo panoramskim, nastoji se predstaviti prostor u kojem se Ema nalazi. Uočivši svjetlinu sunca koje treperi u stara razbijena stakla na zidu počinje istraživati prostor i skupljati materijale koje pronalazi u blizini. Kadrovima u kojima drži predmet u ruci pomno ga gledajući nastoji se sugerirati dobivanje ideje kojom bi pobijedila protivnike i vratila majčine lijekove.

Emino šuljanje nastoji se prikazati detalj planom nogu dok hoda po starim skelama. U trenutku u kojem jedna od daski puca, djeca se ometu u svojoj igri plesa i uplaše. Slijedi napetost radnje koja je prikazana zvučnim efektima kao što su drugačiji zastrašujući popratni zvukovi, ali i potpuni prestanak zvuka i glazbe, točnije nastanak tišine. Ponovno subjektivnim kadrom gledanja kroz rešetke nastoji se približiti promatračka uloga djevojčice u trenucima kroz koje prolazi.

Namještanjem reflektirajućeg papira svjetlost biva uperena u dječaka i djevojčicu nakon čega im priredi pravu malu predstavu svjetla i sjene čime do izražaja dolaze njen talent i snalažljivost. Ponavlja sve što je kod kuće već isprobavala: jgra se s bocama mijenjajući boju svjetla, buši karton komadićem drveta za dobivanje više snopova svjetlosti, priređuje pravi teatar sjena glumeći vješticu. No, djevojčica koja ju lovi ipak shvati da je to Ema, a ne nikakva zla vještica te se odluči sakriti i prikrasti se. Nakon što se Ema spusti, nastaje svađa i lijekovi završe na dnu mračnog stubišta. Shvativši da Ema ne trči po lijekove jer se boji mraka, djevojčica provocira Emu, ali dječak ipak odluči Emi pomoći. Tek je sad saznao kako su ukrali tablete, a ne bombone. Pomaže joj držeći u ruci reflektirajući karton kojim usmjeri svjetlo niz stepenice. Ema se spustila na dno, i ugledala žuti paketić tableta. Sagnuvši se odjednom velika količina šišmiša izjuri iz podruma što uplaši Emu. Počela je vrištati, a jedini izvor svjetla koji je imala prestao je dopirati do nje. Ostala je sama u potpunom mraku. No, iznenada ponovno

se pojavi svjetlo koje sada drži djevojčica, a dječak joj pomaže. Time je postignut obrat u radnji i preobrazba zlikovaca u filmu te osnaživanje veza.

Djevojčica po povratku kući nalazi majku u potpunom mraku pa joj majka ponudi da upali svjetlo jer je upoznata s njenim strahom. Odbivši, nama postaje jasno da se Ema riješila straha od mraka, ali i od nasilnih dječaka i djevojčice. To je najbolje prikazano njihovim ponovnim susretom u dvorištu škole koji detalj planom prati Emine cipele koje hodaju i zaustavljaju se kraj dva para nogu pružajući gledatelju malu dozu misterija i iščekivanja, a tek kasnije prikazujući lica djece s kojima se susreće. Još jedan trenutak nismo kao gledatelji sigurni u kojem će smjeru ići njihova komunikacija, ali kada krene njihov smijeh i igra imitacije glasanja kokoši (jedna od Eminih odglumljenih scena) evidentno je kako je Ema stekla prijatelje.

14.4. Karakterizacija likova:

14.4.1. Glavni lik

Glavni je lik u filmu osmogodišnja djevojčica Ema čija se autonomija očituje u njenom interesu za svijet svjetla i sjena. To je vještina koju nemaju svi što je čini posebnom individuum. Ova vještina nije nametnuta od strane njene majke ili nekog trećeg subjekta iz filma. Samostalno pokazivanje interesa za neku od aktivnosti čini je ravnopravnom u odlučivanju onoga što je za nju najbolje. Golombok (2000) prema Jurčević Lozančić (2011) navodi glavne karakteristike suvremenih obitelji koje je čine otpornom kao što su:

1. prilagodljivost i razumijevanje
2. jasne uloge i komunikacija
3. poticanje autonomije i samostalnog razvoja pojedinca
4. poticanje moralnih i etičkih smjernica odgoja.

Unutarnji život likova i Eme manje je naglašen komunikacijom, a više pokretima kamere i ekspresijama lica. Unutarnji problem Eme koji je prikazan u filmu je strah praćen emocijama osjećaja nemoći i nesigurnosti. Detalj planom prikazuje se psihološki strah od mraka kojeg kasnije pobjeđuje. Glavni je povod za sukobljavanje s vlastitim strahovima u filmu nedostatak lijekova u obiteljskom domu.

Njene promjene raspoloženja ovise o prostoru u kojem se nalazi i o ljudima kojima je okružena. Ema se kod kuće osjeća sigurno. Očito je da nema prijatelja i da je razvila cijeli niz zanimanja i vještina vezanih uz igre svjetlosti i sjene. Odnos s majkom je dobar, topao,

uvažavajuć. Silno se trudi pomoći majci za vrijeme njezina mirovanja te obavlja sve za što je potrebno gibanje - priprema doručka, paljenje sklopke, odlazak u trgovinu. Jedino što joj u sigurnom prostoru doma ipak predstavlja nelagodu jest mrak. Međutim, vanjski prostor predstavlja prostor straha, nesigurnosti i opasnosti. I to onaj vanjski prostor koji nije pod kontrolom odraslih - školsko dvorište, park, napuštene hale. Tu vladaju drugačija pravila, pravila jačeg. Ali rasplet donosi novu perspektivu: važno je suprotstaviti se, zauzeti se za sebe, pronaći svoj individualni izričaj, upoznati drugog, sprijateljiti se.

14.4.2. Odnos glavnog lika prema drugim likovima

Stjerana u kut jer mora pomoći majci u bolovima, djevojčica se odvaži na sukob sa zlostavljačima. Time Emina bolesna majka postaje glavni motiv Emine pustolovine iako je sporedni lik u filmu koji cijelom radnjom leži ozlijeđene noge na kauču. Ema je pored majke vesela i smije se. Donosi joj hranu i tablete, zabavlja je svojom igrom sjena glumeći televizijsku voditeljicu. U parku je zabrinuta i nervozna zbog moguće opasnosti koja vreba iza ugla, a u staroj napuštenoj zgradi je dosjetljiva i pametna gdje njen strah prerasta u hrabrost i neustrašivost. Majka je također sretna pokraj Eme dok je ona uveseljava svojom igrom svjetla i sjene, ali kad je zaboli noga i shvati da lijekova više nema postaje nesretna. Prema Žeko (2001) koja govori o pustolovnosti i ljubavi kao nositeljicama radnje, u ovoj se filmskoj avanturi nalaze obje karakteristike.

Emini stavovi o svijetu koji je okružuje uvjetovani su strahom. Nije prikazana kao lik koji se nalazi u društvu druge djece. Ema je samostalna junakinja jer se bez pomoći majke upušta u pustolovinu kupovanja lijekova. U početku to biva i bez pomoći vršnjaka, no kasnije udruženim snagama, poput Lovrakovih i Kušanovih likova iz dječjih romana, Ema i problematična djeca rješavanju problem u radnji koji se dogodio, a to je osvjetljenje zamračenog podruma u koji se Ema spustila po lijekove.

Problematicni dječak i djevojčica sporedni su negativni likovi prikazani u filmu jer maltretiraju drugu djecu ispred škole i krađu Emine lijekove za majku. U početku ih se pokušava kloniti ispitujući njihovu prisutnost u parku ogledalcem kao periskopom. Od njih je očigledno slabija – i manja je od nasilne djevojčice, a i sama je nasuprot njih dvoje. Kasnije taj strah pobjeđuje lukavošću u napuštenoj zgradi na način da predstavlja svjetlosnu predstavu za negativce. Obrat koji se dogodio ujedno joj je pomogao pronaći nove prijatelje koji se u posljednjoj sceni zajedno druže ispred škole.

Jezični habitus likova u filmu prikazan je dvama kontrastnim načinima izražavanja. Emin način komunikacije je jezično lijep govor uprizoren standardnim hrvatskim književnim jezikom. Pristojnim načinom izražavaju se osnovne riječi poput: „Hvala!“ ili pak zamolbe kao što je: „Molim te...“ unutar obitelji između Eme i majke. Dijalozi su kratki, a naglasak je na izricanju temeljnih informacija za osnovno shvaćanje radnje u filmu.

Komunikacija između Eme i problematične djece naglašena je sarkastičnim izjavama nakon što su tablete zbog naguravanja pale u mračni dio stubišta poput: „Pa dobro nije auto, odi si ga pokupi!“. Nadalje u govoru problematične djece prisutni su žargonizmi u tipičnom zagrebačkom slengu kao što su: „Daj lovu mala!“, „Lovu odma!“, „Kaj te strah mraka, a?“. Također, ovime su u govoru problematične djece dokazani imperativi u zapovjednom načinu otimanja tuđih stvari. Osobine problematične djece kao što su imovinsko stanje i društveni status uprizoreni su scenama ukradenih stvari čime se odaje osobina nezasićenosti i pohlepnosti. Stalno uzimanje tuđih stvari stvara negativnu sliku o njihovom društvenom statusu u kojem ih ne zadovoljava ono što imaju i nikada im nije dovoljno ono što posjeduju, već teže tome da ukradu još više stvari nasilnim pokušajima. Problematična djeca vrlo vjerojatno su zanemarena djeca, djeca o kojima se ne vodi briga i koja ne dobivaju kaznu za svoje ponašanje. To je vidljivo tako što ih je Ema zatekla u napuštenoj hali s dnevnim plijenom čime se sugerira da oni nisu otišli kući. Njima očigledno nedostaje roditeljske ljubavi, a vidljivo je to jer onaj tračak empatije prema Emi dolazi tek kad saznaju da su tablete za bolesnu mamu.

14.5.Slika obitelji u filmu

Obitelj se u filmu prikazuje ulogom majke. Otac se ne prikazuje što stvara poruku gledaocu kako Ema živi u jednoroditeljskoj obitelji. Odnos s majkom prikazan je pozitivnim osobinama likova, podržavajućom dvosmjernom komunikacijom i uvažavajućim odnosom u kojem su prioritet poštivanje i uvažanje. No, Ema se ipak ne povjerava majci u potpunosti. Nije joj spomenula problematičnu djecu iz svoje škole te strah koji osjeća prema njima.

Svoju privrženost Ema je pokazala brigom za majku pripremajući joj hranu, predstavom kojom nasimijava majku čineći je sretnom na tren zaboravljajući na bolove u nozi. U odnosu s majkom, Ema je prikazana veoma poslušno, marljivo i vrijedno jer kad shvate da nema više lijeka odluči joj pomoći tako što se zaputi u ljekarnu. „Dobre obiteljske veze su isto tako povezane s prosocijalnim aspektima temperamenta i naravi kao i sa višom razinom samopouzdanja, socijalne kompetencije, očekivanjima rane autonomije i pozitivnim doživljajem postizanja neovisnosti od obitelji.“ (Wanger Jakab, 2008;126)

14.6.Odnos fikcije i stvarnosti i njihova uloga

Igra stvarnosti i fikcije postignuta je motivom ogledala koji je višestruk. On je Emina naprava za igru sa svjetlošću, za stvaranje fikcije u igri sjenkama, dok joj s druge strane pomaže za ispitivanje stvarnosti. Pomoću njega stvara osjećaj sigurnosti zbog straha koji je odaje prema svijetu koji je okružuje, točnije zlikovaca u ovome slučaju zanemarene djece.

14.7. Društveno – pedagoška dimenzija filma

Film „Ema“ nije toliko u funkciji zabave koliko u sebi sadrži ozbiljnu edukativnu, pedagošku i odgojnu funkciju čija je tema suvremenog karaktera. Problem koji se pojavio u filmu je problem zlostavljanja. Problematična djeca prikazana su kao nepošteni, bahati i nimalo simpatični likovi koji nasilno uzimaju stvari od druge djece i zbog čega ih gledatelj prosuđuje kao zlikovce kojih se treba kloniti.

Jedan od obrazaca ponašanja koji se može usvojiti je razumijevanje emocija i ponašanja druge osobe, u čije se emocionalno stanje nekad potrebno uživiti. Empatija je jedno od načela odgoja koja se u obiteljskom kontekstu u filmu prikazuje u Eminom suživljavanju s majčinom bolešću.

U filmu se naglasak stavlja na posjedovanje strahova u različitim profilima karaktera. Obrat u karakteru djece podsjeća gledatelja da i oni najhrabriji koji se naizgled čine neustrašivi, zapravo imaju svoje strahove. Djeca se u filmu čine neustrašivi i bezosjećajni, ali na koncu se pokaže da su dobro razumjeli Eminu patnju zbog otmice tableta te da ni oni nisu ostali imuni na zastrašujući mrak stepeništa.

14.8.Zaključak filma *Ema* (2011)

Povratkom lijekova u kuću majka je primijetila da je nešto čudno pa ju je upitala zar neće upaliti svjetlo, na što je gro planom prikazano njeno veselo lice koje to negira dajući do znanja gledatelju kako je strah od mraka u potpunosti nestao. Od bojažljivosti i trepeta koji opisuju glavnu junakinju filma u početku, kako zbog straha prema mraku, tako i straha prema zlikovcima, na kraju se slobodno može reći kako je ona hrabra djevojčica koje je prerasla svoj strah tako što se suočila sa mrakom, ali i sa zlostavljačima. Strah od njih nestao je nakon što ih je upoznala te je samim time nadjačala samu sebe.

Smatram da oblici zlostavljanja predstavljeni u ovome filmu ostavljaju poruku potičući najmlađeg gledatelja na shvaćanje o ispravnim i neispravnim oblicima ponašanja. Što medijski sadržaj koji se prenosi djeluje stvarnije, to je veća mogućnost poistovjećivanja sa istim.

15. ZAKLJUČAK

Osim kroz povijest, utjecaj stvarnosti i kulture na film dokazuje se sadržajem filmova čije su teme dotakle trenutne probleme suvremenog života. U svrhu stvaranja interesa javnosti redatelji na razne kreativne načine stvaraju filmska djela. Brojni redatelji inspiraciju pronalaze u trenutnim kulturnim događanjima, problemima modernog društva, svakodnevnim pojavama, ali i u suvremenim književnim djelima. Film uvelike utječe na sliku o stvarnosti koja se može interpretirati istinito ili lažno, ovisno o namjeri redatelja, ali i o samom primatelju medijskog sadržaja. Kultura uvelike utječe na filmsku industriju zbog podložnosti promjenama u društvu. Utemeljenje joj je u razlučivanju društveno prihvatljivih – neprihvatljivih činjenica. Film obogaćuje kulturu i odražava se u njenom utjecaju na cjelokupno gledateljstvo. Kulturološka svijest gledatelja različita je i ovisi o drugačijem poimanju vrijednosti. Redatelji filmova korištenih u analizi željeli su prikazati suvremenu obitelj u okviru aktualnih tema današnjice. Filmovi ostvaruju velik vrijednosni sustav u pedagoškoj tradiciji. Svijet medija primjeren dječjoj dobi mora omogućavati lako gledanje i shvaćanje filmskog materijala. Analizom filmova *Kao na televiziji*, *Popravilište za roditelje* i *Emma* daje se naslutiti kako je televizija prisutna u svakodnevnim aktivnostima u životu likova i obitelji. Ona je najpristupačnije osnovno sredstvo prikaza sadržaja današnjem čovjeku. Čak je prisutna i u samim filmovima te se proteže kroz radnju ili se radnja vrti oko nje same. Neka djeca, poput Barbare i Emme upoznata su sa svijetom televizije i medija te shvaćaju na koji način svijet preko ekrana funkcionira. Emma je pronašla uzore u televizijskim voditeljima oponašajući emisije iz svakodnevnog filmskog programa. Neka djeca su kao i Filip, pa se poistovjećuju sa likovima iz različitog medijskog sadržaja tražeći izvor istine.

U filmu *Kao na televiziji* suvremena tema s kojom se djeca susreću je poistovjećivanje s televizijskim sadržajem te nerazumijevanje istog. Obitelj je prikazana sa stajališta dječaka tako što se ne ističe, nedostaje komunikacije, a naglasak je na pustolovini. Prikazano djetinjstvo ispunjeno je infantilnim shvaćanjem televizijskog sadržaja, a roditeljstvo iako je u sporednoj ulozi, naglasak dobiva na kraju. S pedagoške strane, naglašava se uloga obitelji u poticanju financijske pismenosti, ali i razgovor o medijskom sadržaju kako bi se lakše uočila razlika stvarnosti i fikcije. Glavna poruka je „Nitko nije savršen!“ I to što je dječak pogriješio i krivo shvatio nije ništa strašno – pa i roditelji su pogriješili i povjerovali u majstora.

U filmu *Popravilište za roditelje* suvremena tema otuđenosti u kojoj je prikazana obitelj s manjkom komunikacije. Gledatelj je upućen u postojeće disfunkcionalnosti unutar suvremene obitelji. Moderno roditeljstvo koje je u poprištu radnje, ovisno o ubrzanom načinu života često

rezultira manjkom razumijevanja i neskladom u funkcioniranju. Filmom se pokušava naglasiti važnost komunikacije u obitelji kako bi došlo do uvažanja i kako bi se pružio uvid u ambicije i želje roditelja, ali i interesne sfere djeteta. U popravilištu je i djevojčica morala preispitati svoje ponašanje. Roditeljima je poslana poruka, ona se naučila zauzeti za sebe, ali ujedno treba i ona preispitati svoje ponašanje prema drugima – posebno kad su slabiji od nje (sestra).

U filmu *Ema* suvremeni problem prikazan u filmu je vršnjačko nasilje. Ono postoji od davnina, nije iskorijenjeno te se neprestano transformira u nove moderne oblike zlostavljanja. Pokušava se prikazati kako se Ema nosi s time. Naglasak u filmu je na igri sjena, Eminom talentu, kojim, osim što pobjeđuje protivnika, zaboravlja na strahove, i bježi u svijet mašte. S pedagoške strane, naglasak se stavlja na to kako se nositi sa zlostavljanjem, na ujedinjavanje, upoznavanje i združivanje snaga kako bi se lakše riješile prepreke. Njena obitelj, iako bez oca, funkcionalna je i puna razumijevanja, s toplim i dobrim odnosima, a nedostatak lijekova potiče pustolovinu i suočavanje sa strahovima. Poruka koju nosi film govori kako je potrebno s jedne strane zauzeti stav, a s druge preispitati svoje ponašanje jer kako ga mijenja Ema (otvara se), tako ga mijenjaju i njezini zlostavljači. Također, važno je ljudima oko sebe dati priliku i upoznati ih jer na taj način možemo promijeniti sliku o njima.

Literatura

1. Alerić, M., Kolar Billege, M. i Budinski, V. (2019). Medijsko opismenjavanje u osnovnoj školi. *Communication Management Review*, 04 (01), 50-59. <https://doi.org/10.22522/cmr20190139>
2. Battista, I. K. *Moderni i postmoderni europski film*. Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu. Sveučilište u Zagrebu, 2016. 220 – 232.
3. Beljan, M. (2015). HEGELOVA PODJELA UMJETNOSTI. *Bilten studentskih radova iz filozofije*, 1 (1), 45-54. <https://hrcak.srce.hr/183338>
4. Bošković-Stulli, M. (2012). Bajka. *Libri et liberi: časopis za istraživanje dječje književnosti i kulture*, 1(2.), 279-292.
5. Brajša, P. (1991). Interpersonalna komunikacija u obitelji. *Defektologija*, 28 (2), 117-124. <https://hrcak.srce.hr/108477>
6. Brajša-Žganec, A., Lopižić, J., & Penezić, Z. (2014). *Psihološki aspekti suvremene obitelji, braka i partnerstva*. Zagreb: Hrvatsko psihološko društvo.
7. Diklić, Z. (1978). *Književni lik u nastavi: metodičke osnove za interpretaciju književnog lika*. Zagreb: Školska knjiga.
8. Diklić, Z. (1989). *Lik u književnoj, scenskoj i filmskoj umjetnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
9. Eret, L. (2012). Odgoj i manipulacija: razmatranje kroz razvojnu teoriju ekoloških sustava. *Metodički ogledi*, 19 (1), 143-161. <https://hrcak.srce.hr/94726>
10. Galić, M. et al. (2016) *Leksikon radija i televizije*. Drugo dopunjeno i izmijenjeno izdanje u povodu devedesete obljetnice Hrvatskoga radija i šezdesete obljetnice Hrvatske televizije. Zagreb: Hrvatska radiotelevizija, Naklada Ljevak
11. Gilić, N. (2007). *Filmske vrste i rodovi*. Zagreb: AGM
12. Jurčević Lozančić, A. (2011). REDEFINIRANJE ODGOJNE ULOGE OBITELJI. *Croatian Journal of Education*, 13 (4), 122-150. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/78073>
13. Juul, J. (2006). *Vaše kompetentno dijete*. Zagreb: Naklada Pelago.
14. Karačić, M. i Pasković, S. (2022). ULOGA MEDIJA U SLOBODNOM VREMENU DJECE I KOMUNIKACIJA O MEDIJSKIM SADRŽAJIMA. *Marsonia: časopis za društvena i humanistička istraživanja*, 1 (1), 59-74. <https://hrcak.srce.hr/281840>
15. Kino Europa. <https://kinoeuropa.hr/arhiva/> (pristupljeno 20.7.2023.)

16. Kulaš, V. (2013). *Crnobijeli svijet dječje kinematografije*. // Časopis matice Hrvatske. Hrvatska revija. 13, 3 (2013), str. 40 – 44 <https://www.matica.hr/hr/391/> (Pristupljeno 19. 9. 2023.)
17. Lovrić Kralj, S. (2014). *Paradigme tridesetih godina 20. st. u hrvatskoj dječjoj književnosti*. Doktorski rad. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
18. Lubina, T. i Brkić Klimpak, I. (2014). RODNI STEREOTIPI: OBJEKTIVIZACIJA ŽENSKOG LIKA U MEDIJIMA. *Pravni vjesnik*, 30 (2), 231-232. <https://hrcak.srce.hr/130938>
19. Lumiere. Filmski leksikon, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2008 – 2023. <https://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=968> (Pristupljeno 27.8.2023.)
20. Majhut, B. (2005). *Pustolov, siročić i dječja družba: hrvatski dječji roman do 1945*. Zagreb: FF press.
21. Majhut, B. i Lovrić Kralj, S. (2022). *Hrvatska dječja publika i film. U: Naša dječja književnost: hrvatska dječja književnost u Jugoslaviji 1945. – 1955*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
22. Marović, Z. (2009) Ne smiješ plakati, ti si dječak. *Dijete, vrtić, obitelj*. 15(58), 18-23. <https://hrcak.srce.hr/128503>
23. Mikić, K. (2001). *Film u nastavi medijske kulture*. Zagreb: Educa D.O.O.
24. Mikić, K. (2007). *Film i druge umjetnosti*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
25. Mikić, K. (2008). *Svjetlo i boja u filmu (pomoć pri raščlambi filma)*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
26. Nimac, D. (2010). (Ne)mogućnosti tradicijske obitelji u suvremenom društvu. *Obnovljeni Život*, 65. (1.), 23-35. <https://hrcak.srce.hr/49363>
27. Peran, S. i Raguž, A. (2019). Odnos i značenje medijskog odgoja u dječjim vrtićima: pravila i medijski izazovi. *Communication Management Review*, 04 (01), 216-231. <https://doi.org/10.22522/cmr20190148>
28. Peterlić, A. (2000). *Osnove teorije filma*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naknada.
29. Peterlić, A. (2010). *Filmska čitanka Ante Peterlića: žanrovi, autori, glumci*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
30. Stanić, S. (2012). *Fragmenti slike svijeta: kritička analiza suvremene filmske i medijske produkcije*. Rijeka: Facultas.
31. Turković, H. i Majcen V. (2003). *Hrvatska kinematografija: povijesne značajke, suvremeno stanje, filmografija (1991 – 2002)*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.

32. Vidačković, Z. i Rosanda Žigo, I. (2022). STATUS DJEČJEGA LIKA U HRVATSKOME DUGOMETRAŽNOM IGRANOM FILMU U RAZDOBLJU OD 1991. DO 2020. GODINE. *Hum*, 17 (28), 100-118. <https://hrcak.srce.hr/304841>
33. Vlahov, S. i Grgurević, I. (2011). FILM U DJEČJOJ RADIONICI na primjeru Društva Naša djeca Motovun. *Metodički obzori*, 6(2011)2 (12), 161 – 174. <https://doi.org/10.32728/mo.06.2.2011.13>
34. Wagner Jakab, A. (2008). Obitelj - sustav dinamičnih odnosa u interakciji. *Hrvatska revija za rehabilitacijska istraživanja*, 44 (2), 119-128. <https://hrcak.srce.hr/30728>
35. Žderić, J. (2009) Medijska kultura djece i mladih. Zagreb: Medioteka.
36. Žeko, K. (2008). PUSTOLOVNI DJEČJI ROMANI. *Život i škola, LIV* (19), 65-78. <https://hrcak.srce.hr/24064>
37. Živković Zebec, V. (2016). Slika obitelji u romanima „mironovskoga“ kruga Ante Gardaša. *Hum*, 11 (16), 7-27. <https://hrcak.srce.hr/185994>

Mrežne stranice

38. Croatian film. <https://www.croatian.film/hr/> (pristupljeno 29.7.2023.)
39. DETEKTIVSKI FILM. *Filmska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019. <http://filmska.lzmk.hr/Natuknica.aspx?ID=1309> (Pristupljeno 31.8.2023.)
40. DJEČJI FILM. *Filmska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019. <http://filmska.lzmk.hr/Natuknica.aspx?ID=1366> (Pristupljeno 21.8.2023.)
41. Ema. <https://juhuhu.hrt.hr/gledaj/795/ema> (pristupljeno 20.9.2023.)
42. FANTASTIKA NA FILMU. *Filmska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019. <http://filmska.lzmk.hr/Natuknica.aspx?ID=1598> (Pristupljeno 6.8.2023.)
43. Hrvatski audiovizualni centar. <https://havic.hr/> (pristupljeno 29.7.2023.)
44. IGRANI FILM. *Filmska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019. <http://filmska.lzmk.hr/Natuknica.aspx?ID=2341> (Pristupljeno 31.8.2023.)
45. Internet Movie Database. <https://www.imdb.com/> (pristupljeno 1.8.2023.)
46. Juhuhu. <https://juhuhu.hrt.hr/> (pristupljeno 29.7.2023.)

47. Kao na televiziji. <https://juhuhu.hrt.hr/gledaj/759/kao-na-televiziji> (pristupljeno 20.9.2023.)
48. KRATKOMETRAŽNI FILM. *Filmska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019. <http://filmska.lzmk.hr/Natuknica.aspx?ID=2825> (Pristupljeno 26.8.2023.)
49. Popravilište za roditelje. <https://juhuhu.hrt.hr/gledaj/757/popraviliste-za-roditelje> (pristupljeno 20.9.2023.)
50. RODOVI, FILMSKI. *Filmska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019. <http://filmska.lzmk.hr/Natuknica.aspx?ID=4455> (Pristupljeno 26.8.2023.)

Izjava o izvornosti diplomskog rada

Ja, Monika Teški izjavljujem da je moj diplomski rad izvorni rezultat mojega rada te da se u izradi istoga nisam koristila drugim izvorima osim onih koji su u njemu navedeni.
