

DOI 10.51558/2490-3647.2025.10.2.627

UDK 791.222(497.1)-053.2

Primljeno: 28. 04. 2025.

Izvorni naučni rad
Original scientific paper

Strahinja Savić

REPREZENTACIJA DETINJSTVA U DEČJEM PARTIZANSKOM FILMU

Naslov rada ujedno postavlja i istraživačko pitanje: na koji način se može govoriti o dečjem partizanskom filmu? Rad nastoji da u adekvatnom teorijsko-analitičkom okviru ispita granice i mogućnosti primene pojma dečji film na korpus jugoslovenskih partizanskih igраних ostvarenja u kojima deca figuriraju kao protagonisti. U prvom segmentu predstavljeni su temeljni teorijski oslonci dečjeg filma, kako u domaćem kontekstu – prvenstveno kroz definiciju iz *Filmske enciklopedije* (1986) pod uredništvom Ante Peterlića – tako i kroz savremene međunarodne pristupe, sa posebnim osloncem na radove Noela Brauna (Brown 2017) i Andre Nebea (Nebe 2023). Polazeći od navedenih teorijskih premisa, rad pristupa analizi izabranih studija slučaja: *Orlovi rano lete* (1966), *Mirko i Slavko* (1973), *Kapetan Mikula Mali* (1974), *Zimovanje u Jakobsfeldu* (1975), *Salaš u malom ritu* (1976) i *Boško Buha* (1978). Drugi deo rada se fokusira na analizu uz primenu Braunovih konstitutivnih elemenata dečjeg filma – ideje zajednice, narativa o detinjstvu i sazrevanju, prisustva pedagoške funkcije, izostanka eksplicitno zabranjenih sadržaja i narativnog ishoda sa pozitivnim konotacijama – uz dodatno razmatranje fokalizacije, odnosno tačke gledanja deteta. U zaključku se argumentuje da se analizirani filmovi pre mogu svrstati u domenu filmova detinjstva (*films of childhood*), nego što se mogu tretirati kao dečji filmovi u predstavljenom smislu tog pojma. Naime, iako tematizuju specifične procese dečjeg odrastanja, ti filmovi nisu nužno namenjeni dečjoj publici, već funkcionišu u okviru ideološkog diskursa – prvenstveno kroz konstrukciju jugoslovenskog nacionalnog i herojskog identiteta, u skladu s tadašnjim modelima kulture i politike pamćenja.

Ključne reči: jugoslovenski film; partizanski film; de čji film; film detinjstva; politika pamćenja; tačka gledanja deteta

UVOD

Partizanski film zauzima značajno, ako ne i vodeće mesto u jugoslovenskoj kinematografiji. Odmah nakon završetka Drugog svetskog rata, državni aparat usmerio se na razvoj filmske produkcije i stvaranje narativa koji prikazuju, u pozitivnom i herojskom svetlu, ujedinjenu borbu partizanskih snaga protiv neprijatelja i domaćih izdajnika. U mnogim filmovima prisutni su likovi dece i mladih, mahom kao sporedni junaci, ali postoje i primeri u kojima su deca glavni nosioci narativa, bilo pojedinačno ili kolektivno kao grupa.

Teorija dečjeg filma je razuđena i u velikoj meri temelji se na prepravljaju i redigovanju postojećih analiza, teorija i uvida. U tom smislu, može se reći da je u ona fazi razvoja i da doživljava najveću ekspanziju u XXI veku. Kritičari i teoretičari su još uvek podeljeni i ne postižu saglasnost u teorijskom promišljanju o dečjem filmu. Ipak ovo teorijsko-analitičko polje se neprestano obogaćuje novim uvidima, uz pažljivu dopunu analiza novih naslova dečjih filmova, kako u Holivudu, tako i u ostatku sveta.

Polazišno pitanje ovog rada jeste na koji način se može govoriti o dečjem partizanskom filmu? O deci u partizanskom filmu, kao i o pojmu *dečji film* u kontekstu jugoslovenske kinematografije, pisano je vrlo retko¹. Iako se među kritičkim odrednicama povremeno pojavljuje pojam dečjeg filma, njegova upotreba je uglavnom ograničena na didaktički i diferencijalni karakter. Polazište ovog rada je da odabrane partizanske filmove analizira iz perspektive teorije dečjeg filma. Zbog toga ćemo najpre izložiti osnovne teorijsko-analitičke postavke pojma dečji film, a zatim ih, kroz studije slučaja, ukrstiti sa ključnim komponentama i definicijama partizanskog filma, da bismo naposljetku razmotrili mogućnosti drugačije, pa i alternativne, teorijske lokalizacije jugoslovenskih dečjih filmova.

1 Tekstovi su mahom pedagoškog karaktera ili se bave (takođe retkim) animiranim filmovima za decu, kao na primer:

- Vrabec, Miroslav (1977), "Savremeno dijete pred filmskim i televizijskim ekranom", u: Ostojić, Stevo & Hanžeković, Fedor (ur.), *Filmska kultura 110/111*, Novinsko izdavačko poduzeće, Zagreb, 267-272;
- Milenković, Jadranka (1977), "Na mladima film ostaje?", *Sineast*, 37/38, 28-31;
- *Film i mladi* (1977), Čolić, Milutin (ur.), Savet FEST-a i Beograd Publik, Beograd

PROBLEMATIKA DEFINISANJA POJMA DEČJI FILM

Definisanje *dečjeg* filma složen je problem, kako je istaknuto i u *Filmskoj enciklopediji* (1986) koju je uredio Ante Peterlić. Ovaj termin se može posmatrati kroz recepciju (deca kao publika), temu [„svaki film koji govori o mladom ljudskom biću između rođenja i puberteta, bez obzira na namjenu“ (Težak 1986: 305)] i autorstvo (dečji amaterski filmovi). Ključni (scenarističko-rediteljski) elementi uključuju: „čvrstu, jasnu, zanimljivu i napetu fabulu, uzbudljivost zbivanja, odsutnost ili bar pojednostavljenost psihol. i sociol. nijansiranja likova, prevlast akcije nad deskripcijom, izbjegavanje postupaka koji kompliciraju dramaturgiju i otežavaju razumijevanje filma, veća ili manja začinjenoost humorom“ (ibid. 305-306). Osnovni problem sa kojim se teoretičari dečjeg filma suočavaju je u tome što iako su deca odavno prisutna na filmu (još od pionirskog rada braće Limijer *Poliveni polivač/ Arrouseur et arrosee*, 1895), to ne znači da su svi filmovi s decom ujedno i filmovi za decu.

Noel Braun (Brown 2017) definiše pet ključnih tematskih polja koja obuhvata ovaj žanr: 1. akcenat na zajednici (najčešće porodici), kao i jačanje veze između pojedinca i društva; 2. iskustvo odrastanja, detinjstva i sazrevanja; 3. kažnjavanje nedozvoljenog ponašanja („rad“ Zakona – ideološka funkcija); 4. redukcija problematičnih elemenata iz sveta odraslih, poput seksa, nasilja i upotrebe opijata; 5. srećan kraj, koji je prisutan u većini filmova. Ovi parametri ključni su u određenju zašto neki filmovi sa decom kao (glavnim) likovima nisu svrstani u dečje filmove². Braun, nadovezujući se na prethodnu literaturu o ovom pitanju, takve filmove naziva *filmovima detinjstva* (ibid. 2), praveći razliku između reprezentacije mladih, odnosno njihovog iskustva, i ciljne grupe kojoj je film zapravo namenjen. Autor zaključuje da „većina /dečjih/ filmova nastoji da usadi ideološki *ispravne* moralne i bihejvioralne prakse, podržavajući društvene norme. U prvi plan stavljaju stvarne ili simbolične likove dece i njihova iskustva sa svetom, umanjuju izrazito *odrasle* situacije (poput eksplicitnog nasilja ili seksa), negiraju nejasnoće i pružaju moralno i emocionalno uzdizanje“ (ibid. 103).

Andre Nebe (2023) smatra da za *dečji* film postoje bar još dva sinonima, a to su *film mladih* (*youth film*) kao i *porodična zabava* (*family entertainment*). Nebe dečji film posmatra kao hiperžanr ili metažanr, koji se grana u (pod)žanrove – avantura,

2 Jedan od tih filmova je npr. *Ostani uz mene* (*Stand by Me*, 1986), u režiji Roba Rajnera (Rob Reiner), rađen prema romanu Stivena Kinga (Stephen King), u kojem grupa dece kreće u napetu avanturu kako bi pronašla leš.

komedija, mjuzikl ... Autor, između ostalog, smatra da dečji film je (sigurno) onaj koji nastaje po originalnom književnom predlošku za decu, sadrži jak moralni aspekt – dobro pobeđuje zlo i, konačno, prepoznatljiv je po dečjoj tački gledanja, čime se akcentuju strahovi, anksioznost, nerazumevanje deteta. „Dečji filmovi uglavnom ili u potpunosti nude dečju tačku gledanja. Oni se bave strahovima, nerazumevanjem i zabrinutostima dece na svoj način. U prvi plan postavljaju probleme suočavanja sa odraslima, ili suočavanja sa njihovim odsustvom“ (Bazalgette i Staples, u Parry 2022: 40).

Pojam tačke gledanja, preuzet iz naratologije i teorije književnosti, važan je i u teoriji filma. U književnosti tačka gledanja diferencira aktivnost naratora od junaka – dok je narator glas koji pisac bira u kontekstu događaja, TG predstavlja opažajni ili konceptualni ugao (Prins 2011), aproprijaciju/pridavanje prava pogleda na događaje nekom od junaka. U tom smislu, ključan je i termin *fokalizacija* (podjednako uspešno sproveden u teoriji filma), što podrazumeva pripovednu poziciju ili perspektivu naratora u okviru događaja. U filmu precizna definicija tačke *gledanja* je „optička perspektiva lika tj. naratora (u širem smislu) kao onoga koji određuje kadar, scenu, uspostavlja odnos prema likovima i zbivanjima sveta fikcije“ (Daković, u Omon et al. 2006: 296). Gledaočeva opažajna pozicija je fiksna: on se identifikuje kroz TG kamere a zatim, narativno, kroz junake: „TG (...) omogućava *upisivanje* pripovedačevog iskaza i stava (...). To je tačka sagledavanja, predstavljanja i iskazivanja narativa; vrsta ukupne pripovedačke, organizujuće i vrednujuće perspektive“. U kontekstu dečjeg filma tačka gledanja deteta podrazumeva nedvosmisleni identifikaciju publike sa vrednostima detinjstva i odrastanja, kako sa perceptivnog tako i psihološko-ideološkog aspekta; to takođe znači da narator, kroz mizanscen, pogled kamere i montažu³, zauzima sveukupnu perspektivu, fokalizaciju deteta. Međutim, iako je film kao npr. *Kapernaum* (2018, Nadine Labaki) sjajan primer dečje tačke gledanja, njega ne možemo okarakterisati kao dečji, zbog prikaza „problematičnih“ elemenata iz sveta odraslih. Dodatno, postoje brojni filmovi koji su preporučeni dečjoj publici, ali nemaju dečje junake.

Kako bi pomirio brojne pokušaje definisanja dečjeg filma, Nebe zaključuje da se o dečjem filmu može govoriti ukoliko su namera autora, realizacija i percepcija publike podjednako i konsekventno ispoštovani (2013): namera podrazumeva svesnost (i želju) autora da realizuju film za dečju publiku; da je sadržaj adaptiran za decu i u potpunosti podređen njihovim kognitivno-perceptivnim sposobnostima, bez

3 Uoporediti sa Gaudreault, Andre (2009), *From Plato to Lumiere: narration and monstration in literature and cinema*, Toronto: University of Toronto Press.

problematičnih scena; konačno, ispitivanje odgovora dece na film, odnosno, istraživanje publike. Autor na ovaj način pokriva sve (problematične) aspekte produkcije i percepcije dečjeg filma, proizvoda koji kreiraju odrasli: „dečki film je onaj u kome je tematika prikladna za decu i rezonuje sa ciljnom publikom, odnosno gde su namera filmskih stvaralaca s jedne strane i realizacija i recepcija s druge strane u odgovarajućem odnosu jedna prema drugoj“ (Nebe 2013: 26).

Diferencijacija detinjstva i odraslog doba očituje se kroz temu nevinosti, koja je posebno važna u književnosti za decu, a odjekuje u Rusoovim (Rousseau) i Lokovim (Lock) razmatranjima. Odraslo doba, u tom smislu, pozicionira se kao lakanovski (Lacan) simbolički poredak⁴, trenutak „gubljenja“ nevinosti (i autentičnosti), jer se detinjstvo posmatra kao (nostalgični) trenutak slobode i dozvoljen prostor transgresije. Dete je *tabula rasa* i mora mu se pomoći prilikom „migracije“ u svet reda i reda Zakona – na toj liniji dečki film ostvaruje svoju pedagošku funkciju. Ovakav idilični pogled na detinjstvo, kroz strogi binarizam *adulthood/childhood* (odraslo doba/detinjstvo), zanemaruje Frojdova (Freud) otkrića a pogotovo razmatranja o seksualnoj (polimorfnoj) perversiji deteta. Detinjstvo se posmatra kao stabilan, gotovo mitski hronotop, do kojeg se iz odraslog doba dolazi isključivo nostalgijom, čime se mogu objasniti brojni postupci stilizacije: „Detinjstvo je povezano sa vremenom na drugačiji način nego odraslo doba. Deca stare i sazrevaju, ali detinjstvo je, kao prostor, omeđeno, odvojeno od samog vremena, van istorije. Kako se godine gomilaju i vreme prolazi, deca napuštaju prostor detinjstva i ulaze u svet odraslog doba, ali detinjstvo, kao mesto, ostaje fiksno“ (Cornell 2015: 13). Dečki film u tom smislu ne samo da zabavlja nego i *podučava* decu zakonima simboličkog poretka (ibid. 15).

PARTIZANSKI FILM: ISTORIJSKO-ANALITIČKI OKVIR

Pod terminom *partizanski film* podrazumeva se korpus filmova snimljenih u Jugoslaviji nakon Drugog svetskog rata sa izričitom temom rata, odnosno narodno-oslobodilačke borbe. U knjizi *Liberated cinema* (1985/2002), kod nas prevedena kao *Jugoslavensko filmsko iskustvo*, Daniel Goulding ponudio je sveobuhvatnu i iscrpnu podelu jugoslovenske istorije filma. U prvih pet posleratnih godina, na snazi je „administrativni period“, kada kinematografija preuzima sovjetski model socrealizma i postavlja okvire budućih filmskih narativa, mahom zasnovanih na glorifikaciji (ratne

4 Nastupa nakon čuvene ogledalne faze, lažne samospoznaje bazirane na pogledu u ogledalo.

i partizanske) prošlosti (Goulding 2002). Nakon rezolucije Informbiroa, dekada pedesetih godina iznedrila je nove filmske talente, kao i decentralizovanu mrežu lokalnih produkcija. Jača i učvršćuje se produkciono-tehnički aspekt, a broj snimljenih filmova raste. Međutim, uz dominantne filmove ratne tematike, oseća se trend liberalizacije, započet u književnosti, te želja za alternativnim temama, stilovima i postupcima. Već tada se nazire *novi film*, koji će dominirati u sledećoj dekadi, šezdesetih, koncipiran kao radikalno odstupanje od *starog* odnosno primarnog, partizanskog filma. Stilsko eksperimentisanje i širenje umetničkih sloboda doprinosi pojavi crnog talasa, filmskog pokreta svojstvenog ovim prostorima. Kraj jugoslovenskog modernizma se formalno dešava sedamdesetih godina, kada primat preuzimaju reditelji češke škole odnosno praške grupe (*novi jugoslovenski film*).

Posleratnu jugoslovensku kinematografiju obeležila je jaka cenzura i stroga kontrola filmskih proizvoda, sa ciljem uspostave nedvosmislene politike pamćenja, stavljajući u prvi plan prikaz narodnooslobodilačke borbe tokom Drugom svetskog rata, koja postaje dominantni, fundirajući jugoslovenski mit. Partizanski filmovi trpe političko i narativno jednoulje, karakterizira ih strog binarizam dobrih i loših, heroja i izdajnika, prijatelja i neprijatelja, sa posledičnim simplifikovanjem junaka i „tipskim“ karakterima; stvaranje mita velikog vođe; pežorativni prikaz neprijatelja, bilo domaćih (četnici ili ustaše) ili stranih (Nemci) (Vranješ 2024). Posebno važno načelo jeste zabrana svakog ličnog stava autora, s obzirom da svi filmovi moraju imati istu poruku – da je krvava, herojska narodnooslobodilačka borba ujedinila narode Jugoslavije i izrodila novo socijalističko društvo nesumnjivog materijalnog i duhovnog prosperiteta.

U poznatoj floskuli da „istoriju pišu pobednici“ sadržano je skriveno na čelo (zlo)upotrebe prošlosti u kontekstu političkih/kulturoloških potreba sadašnjice. Jan Asman (2011: 77) stoga zaključuje da je sećanje uvek „akt semiotizacije“, smislotvorstvo kreirano u sadašnjem trenutku. Pobeda u ratu protiv uzurpatora donela je narodno jedinstvo koje nadilazi svaku klasnu podelu (Stojanović 2023). Kako je Titov cilj bio da „sjećanje na našu herojsku prošlost budu svake godine sve življe“ (ibid. 88), pa je kultura pamćenja trebala, bilo da je reč o spomenicima, književnosti ili filmovima, učvršćivati narative partizanskog herojstva: „Na mitu o slavnoj partizanskoj prošlosti, herojskim delima i ratnoj ikonografiji građena je jugoslovenska država. Doslovno u svemu, uključujući i kinematografiju, polazilo se od te premise i zato se godinama osnovna funkcija domaćeg filma svodila na održavanje tog mita“ (Radosavljević 2019: 245).

Partizanske filmove karakteriše pedantna i ozbiljna produkcija, mahom su snimani na stvarnim lokacijama, sa velikim brojem statista kao i poznatim glumcima, od kojih su mnogi postali zvezde. U rediteljsko-scenarističkom smislu primetna je dominacija *atrakcije* nasuprot naracije. Prenoseći pretpostavke Toma Ganinga (Tom Gunning), Dženet Stajger (Janet Staiger) sugerise da se *film atrakcije* javlja na samom početku istorije filma (za tadašnje vreme šokantni pogledi u kameru, *poliveni polivači*, vozovi koji probijaju četvrti zid i tome slično), da bi se, prekinut narativnim filmom, vratio na velika vrata u „avangardi, modernističkim praksama, nekim žanrovima (npr. mjuzikl), novijem filmu spektakla (npr. Spielberg-Lukas-Kopola)“ (Staiger 2000: 13). Atrakcija je egzibicionističke prirode, upućena je gledaocu i pripada domenu zabave, tj. popularnom filmu. Naracija, sa druge strane, uključuje gledaoca na *voajerističkom* nivou – gledalac postaje deo sveta priče, koju će pratiti i “raspetljivati”. Obavezan deo koda svakog partizanskog filma je (dugačka) sekvenca bitke, koja opravdava i konstituise ove filmove u domenu ratnog žanra. Uz poštovanje rakorda i uglova kamere, a pogotovo ose akcije⁵, ove scene su precizno i obilato raskadrirane, atraktivno izmontirane i poživaju na atrakcijama – eksplozijama, fizičkim radnjama, specijalnim efektima i “zaustavljanju” priče.

ANALIZA FILMOVA

Poteškoće u kriterijumu odabira ključnih studija slučajeva mogu se posmatrati iz više aspekata. Odrednica „dečji film“ se u radovima jugoslovenskih kritičara i teoretičara pojavljuje uglavnom na ukrasnom nivou, kao na primer: „U ovom repertoarskom programu našlo se mesto i za jedan dečiji film“ (Volk 1996: 371). Da li je autor pomenuti film (konkretno *Orlovi rano lete*, 1966, Soja Jovanović) označio *dečjim* da bi ga izdvojio iz dominantnog korpusa filmove ratne tematike, ili zato što je proizvod već od samog početka bio tako denotiran? Dokumenta i podaci koji bi pomogli u razrađivanju ovog problema su škrti, a njihovoj analizi mesto je u nekom drugom, značajno obimnijem radu. Kao kriterijumom odabira studija slučajeva za svrhe ovog rada poslužićemo se definicijom pojma *dečji film* iz *Filmske enciklopedije* (ukršten sa osnovnim ikonografskim elementima partizansko-ratnog filma). Svaki od uzetih filmova biće, zatim analiziran sa aspekata Braunovih ključnih karakteristika dečjeg filma (veza pojedinca i društva; iskustvo odrastanja; kažnjavanje subverzivnog

5 Još od Griftovih (David Griffith) prvih radova ustanovljena su određena rediteljsko-montažna pravila, kako bi se gledalac lakše snalazio u prostoru. Jedno od njih je osa akcije, kolokvijalno nazvana rampa i podrazumeva poštovanje pravca kretanja i pogleda junaka. Posebno je važna u snimanju scena bitaka ili sportskih mečeva, ali i dijaloških scena, dakle svega što podrazumeva postojanje dve sučeljene strane u bilo kojoj vrsti razmene.

ponašanja – simbolički prostor; smanjenje nedozvoljenih elemenata iz sveta odraslih; srećan kraj), te prisustva TG deteta. Nebeova teorija dečjeg filma, izgrađena na principu jednačine *namera=sadržaj=recepcija* u kontekstu ovako kratkog rada nije primenjiva, jer podrazumeva postojanje bogatog dokumentarnog arhiva, od izveštaja recepcije publike (koliko je procenata dece a koliko odraslih gledalo određeni film; kakav je bio odgovor dece na film) do konkretnih autorskih namera i rediteljskih eksplikacija (da li su autori smatrali da prave dečji film i da li su definisali parametre kojima se vode).

Može se, pak, na samom početku primetiti problematičnost primene jednog, pa čak i dva, Braunova ključna elementa: kažnjavanje subverzivnog ponašanja, kao i smanjenost nedozvoljenih elemenata iz sveta odraslih. Rat je *par excellence* „igra“ za odrasle, čiji je ishod, po pravilu, tragičan za obe strane, i pobedničku i gubitničku. U tom smislu rat bi se u „čistom“ dečjem filmu mogao pojaviti isključivo na meta-nivou: deca bi mogla da se igraju rata, a ne da zaista vode rat. Što se tiče kazne subverzivnog i nedozvoljenog ponašanja, odnosno uticaja simboličkih pravila, u partizanskom filmu na snazi je izrazita ideologija jugoslovenstva, koja promovise borbu. Ratne okolnosti su u svakom smislu granične i liminalne u kontekstu zakona, jer je rat sam po sebi odstupanje od pravila i subverzija, a cilj je građenje novog, stabilnog univerzuma.

Jedan od prvih filmova koji bi mogli nazvati *dečjim* jeste već pomenuti *Orlovi rano lete*, inspirisan romanom Branka Ćopića. Družina dece odlučuje da zauzme vodenicu da bi se odmetnuli od nastavnika koji ih maltretira. Relativno slobodniji rad kamere akcentuje realizam. Tačno na polovini filma izbija rat, a tada se pojavljuje i legendarni lik iz Ćopićevog pripovednog univerzuma Nikoletina Bursać (Ljubiša Samardžić). On postaje ravnopravni saradnik dece i, da nije njih, ne bi mogao postići uspeh. Četa klinaca uspešno odbrani vodenicu od ustaša i postaje *druga omladinska četa* Nikoletine Bursaća. Melodramski narativ (melodrama je, po receptu, izvrsna kontraradnja⁶ ili podzaplet svakog osnovnog, posebno ratnog žanra) tek je načet u vidu lika Lunje, devojčice koju svi dečaci poštuju. Međutim, za emocije nema mesta, jer su likovi isuviše mali za to, a nema se ni vremena, traje rat. Na samom kraju, dečaci odlaze u partizane, a Lunja ih posmatra uplakana. Njen monolog u *off-u* podvlači suštinu filma: „Nek’ bude kao što smo se dogovorili, oni koji ostanu živi, sastace se jednoga dana u našem starom logoru, kod mlina, i pričati o onima koji se nijesu vratili. Pričaće dugo i s ljubavlju, ali samo lijepe stvari, jer to jedino ostane iza

6 Kolokvijalni termin u filmskoj branši, kojim se označava dopunska radnja (najčešće manje važnog opsega) u odnosu na primarnu, glavnu radnju. Primenuje se kako u radu sa glumcima tako i na scenariju.

čovjeka. I to je bilo jedino bogatstvo našeg djetinjstva“. Film je, kao i roman, prikazan iz perspektive dece, fokaliziran kroz tačku gledanja kolektivnog dečjeg junaka. Detinjstvo, međutim, nije u slobodnoj igri, već u odbrani vodenice, simbolu dečjeg kraljevstva, od stvarnog ratnog protivnika. Deca su, na taj način, preskočivši konvencionalno detinjstvo, postali ne samo učesnici rata nego i njegovi stvarni heroji.

Film *Mirko i Slavko* (1973), u režiji Branimira Torija Jankovića, rađen je po najpopularnijem stripu stare Jugoslavije (kreator: Desimir Žižović Buin, kojem se film inače nije dopao), a reditelj je poznat i po režiji filma o kragujevačkoj tragediji *Krvava bajka* (1969). U ikonografskom smislu ovde svi elementi nedvosmisleno upućuju na partizanske filmove: klinici se na početku igraju rata, da bi se efektnim rezom prešlo na pravu borbu; brda pokrivena vojskom; Velimir Bata Živojinović, simbol partizanskog filma, narativno devalvirani ranjenik, kako bi deca preuzela njegovu ulogu; miniranje mosta pod nemačkom zasedom; upotreba teleobjektiva, čime pojave u prvom planu dobijaju veći akcenat i izdvajaju se u odnosu na pozadinu. Problematika sa kojom su autori morali da se suoče jeste, očigledno, nedostatak stilizacije imanentne mediju stripa (koja, u skladu sa ponuđenim analizama, u duhu postmodernizma upućuje nostalgично na hronotop detinjstva, kao i nevinosti/čistote, uprkos ratnim okolnostima). Nemci su ispraznili celo selo, ostalo je svega nekoliko zarobljenika – kao i mnogo dece. Od tog trenutka, deca preuzimaju grad kao i (ne)svesno ulogu odraslih – mesara, berberina i slično: svedoci smo scene venčanja dvoje mališana; mnogima je „izrasla“ brada, kojom se diče pričajući ratne priče u kafani, uz alkohol. Deca su odjednom, pomalo nevešto, uskočila u sasvim novi simbolički poredak, koji podrazumeva ne samo prihvatanje rata, već i neprirodne uloge odraslih. U jednoj od scena, devojčica priznaje svojoj mami (istih godina kao ona) da je zaljubljena, uz apsurdne dijaloge. U drugoj sceni, u avliji, devojčica pita dečaka: „Da li me voliš još kao nekada, kada smo bili deca?“. Premda je film ispričan kroz perspektivu (tačku gledanja) deteta, on donosi prilično neubedljivo (pa čak i neukusno) iskustvo odrastanja, uz ekces „zabranjenih“ elemenata iz sveta odraslih, kao dopunu ratu. Dodatno, ova deca više i ne održavaju vezu sa društvom, već su organizovala svojevrsnu komunu, izuzetu od ostatka društva, vodeći se pravilima ponašanja odraslih tokom rata.

Slavko Štimac je svojim neutralnim fizičkim i emotivnim izrazom, kao i preciznim, neprenaglašenim glumačkim postupkom, postao zvezda nekih od najpoznatijih filmova o dečjoj borbi tokom rata. U pitanju su dva filma u režiji Branka Bauera, *Zimovanje u Jakobsfeldu* (1975) i *Salaš u malom ritu*⁷ (1976). Scenarista oba

7 *Salaš* narativno prethodi *Zimovanju*.

filma je Arsen Diklić, koji potpisuje scenario i za *Marš na Drinu* (1964), *Užička republika* (1974), *Veliki transport* (1983). U filmu *Salaš u malom ritu* zapaljeno žito isprovocira Nemce, koji zaprete streljanjem odraslih muškaraca, pa je na deci da preuzmu inicijativu i spasu selo. Sve ovo u potpunosti prenosi već ustaljene elemente partizanskog filma, uz promenu mesta (vojvođansko selo) i gostovanje poznatog glumca (Pavle Vuisić). Film počinje i završava se pesmom (*skela prevozi mlade Partizane...*). *Zimovanje u Jakobsfeldu* (izmišljeno vojvođansko selo, kompletno pod vlašću Nemaca) centrira odnos dva prijatelja, Milana i Raše, koje igraju Štimac i Svetislav Bule Gončić. Izvršavajući jednostavni zadatak za svoj bataljon Raša se razboli pa Milan mora da se snađe u Jakobsfeldu kako bi mu pomogao. Tamo prolazi kroz maltretiranje kako nemačkih vojnih komandanata tako i nemačkog podmlatka. Milan je neustrašivi heroj tokom celog filma, čak i kada ga mlate.

Oba filma plasiraju jaku ideološko-pedagošku funkciju. Deca (pogotovo Milan u *Zimovanju*) su stalno na didaktičkom „udaru“ roditeljskih figura i ispravljanju ponašanja. U tom smislu, Milanov zadatak nije samo da se pobrine o Raši, već i da se efektno uklopi u surov i hladan svet starijih ljudi. *Drugost* funkcioniše dvosmerno – Nemci kao fundamentalni, strani drugi i roditelji-odrasli kao „domaći“ drugi, koji će decu naučiti adekvatnim postupcima. Dečje akcije direktno utiču, na dobar ili loš način, na atmosferu zajednice (deca pokušavaju da spasu selo, odnosno Milan Rašu). Dok *Salaš* fokalizira kolektivnog dečjeg junaka⁸, a ujedno i stanovnike u selu (posebno Franca i krčmara), *Zimovanje* je ispričano isključivo kroz perspektivu mladog Milana. Kao i u drugim filmovima, ni Milanu nije omogućeno stabilno i srećno detinjstvo, već mu je samo na trenutak, na kraju filma, dozvoljeno da bude dete: sneg počinje da pada, nevolje su privremeno prošle, a on može da se spontano zabavlja i privremeno se liši uloge odraslog. (Da li se u tom smislu o ovim filmovima može govoriti o autentičnom, nenametnutom iskustvu odrastanja?)

Verovatno najpoznatiji partizanski film sa detetom kao glavnim junakom jeste *Boško Buha* (1978), inspirisan istoimenim mladim ratnim herojem (njemu je, prema brojnim izvorima, i sam Tito čestitao nakon jednog govora). Ivan Kujundžić (zajedno sa Štimcem, vrhunac dečjeg kastinga jugoslovenskog partizanskog filma) portretiše hrabrog dečaka kojeg krasi inteligencija, ali na prvom mestu nepokolebljiva i tvrdoglava zaštita ideologije u koju je „naučen“ da veruje. Scenaristički koncipirani crno-beli dečji heroj nema vremena za detinjstvo, a u pravdu se razume bolje od odraslih. Mladi Buha skoro odvodi na streljanje fotografa, iako mu ovaj uporno objašnjava da je, fotografišući Nemce, jednostavno radio svoj posao. Odmak od akcija

8 Na sličan način funkcioniše i film *Nevidljivi bataljon* (1967) u režiji slovenačkog reditelja Janeta Kavčiča.

odraslih predstavlja Buhino predomišljanje, jer odlučuje da mu oprostí. Premda je film ispričan kroz njegovu fokalizaciju, Buha, zapravo, scenaristički ovde nije koncipiran kao dete (dakle kao *drugi* u odnosu na odrasle), već je on sa njima na podjednaku nivou. Samim tim, njemu nije potrebna didaktičko-pedagoška instrukcija zrelih ljudi, koji često prave veće (vojne) greške od njega.

Osvetljavanje specifičnog aspekta partizanske borbe, konkretno morskih bitaka, ostvaruje film *Kapetan Mikula mali* iz 1974. godine u režiji Obrada Gluščevića, nadovezujući se na niz morskih avanturističkih dečjih (ali ne i ratnih) filmova, poput *Sinji Galeb* (1953⁹) i *Milioni na otoku* (1955), oba u režiji Branka Bauera¹⁰. Mikula mali, sin kapetana, upliće se u mrežu nemačkog zauzeća jednog ostrva i njihove potrage za američkim avijatičarem. Na njemu i njegovoj družini je zadatak da tu situaciju reši, kao i da spase svog oca. Ovaj film ratno-pomorske atmosfere obogaćuje ustaljenu ikonografiju partizanskog filma, uglavnom koncentrisanu na brda, šume i snežne padine. Film je narativno postavljen kao „obred inicijacije“, koji će testirati Mikulu i njegovu sposobnost da iznese očevu titulu. Budući da je ispričan iz tačke gledanja dece, dimenzija nedozvoljenih elemenata iz sveta odraslih – konkretno rata – za nijansu je smanjena, a u prvom planu su atraktivne morske lokacije kao i avanture družine na putu da postanu ratnici i pomorci. Blaga promena paradigme ratnog (partizanskog) filma, uz poštovanje njegovih osnovnih ideoloških ideja (prikaz borbe ujedinjenog jugoslovenskog naroda) unosi svežinu, kombinujući egzotične pejzaže, decu, kao i prisustvo raznoraznih *drugih* (nemačke vojske, američkog pilota i Mikulinog oca, kao odraslog).

ZAKLJUČAK

Ovaj rad otvara brojna pitanja i upućuje na problematiku analize dečjih jugoslovenskih partizanskih filmova. Na prvi pogled, evidentno je da su ovi filmovi – sa decom, ili o deci – imali dvostruku ulogu u jugoslovenskoj kinematografiji. Oni su, sa jedne strane, veličali mlade heroje narodno-oslobodilačkog rata, pokrenuvši njihov upis u kulturu pamćenja. Sa druge strane, nesumnjiva je i njihova didaktička funkcija sa ciljem edukacije mladih generacija (mnogi od ovih filmova mogu se posmatrati i kao zamena odnosno dopuna za udžbenike, a univerzalni jezik pokretnih slika najlakše približava sećanje na važne istorijske događaje).

9 Čuveni roman Tone Seliškara doživeo je još jednu ekranizaciju, u vidu mini-serije, *Bratovščina sinjega galeba*, u režiji France Štiglica, 1969. godine.

10 Motiv morske avanture prepoznajemo i u filmu *Tajna starog tavana* iz 1984. godine, u režiji Vladimira Tadeja.

Uopšteno govoreći, likovi dece u ovim filmovima često su svedeni na tipove i karakterno isušeni, što znači da su deca već prešla preko detinjstva te, ušavši (prerano) u svet odraslih, preuzela ulogu glavnih aktera narodno-oslobodilačke borbe. Ovi filmovi konstruišu heroje, koji *gube* detinjstvo u ime viših ideala. Svi analizirani filmovi izabrani su u skladu sa definicijom iz *Filmske enciklopedije*: oni zaista govore o mladom čoveku, „između rođenja i puberteta, *bez obzira na namjenu*“ (Težak 1986: 305, kurziv S. S.) i generalno odgovaraju ostalim karakteristikama iz ove odrednice, jer sadrže jasnu i napetu fabulu, uzbudljivost i jednostavnost, dominaciju akcije (odnosno atrakcije). Uz primedbu da uglavnom ne zadovoljavaju prisustvo humora, svi ovi filmovi bi mogli biti okarakterisani kao dečji. Dodatno, oni se u potpunosti oslanjaju na narativnu perspektivu, odnosno tačku gledanja deteta, što znači da su činjenice ispričane i prikazane iz njihove vizure (a čest rediteljski-montažni rakord je upotreba „objektivnog“ kadra junaka, zajedno sa subjektivnim kadrom deteta).

Međutim, kada se u ovu analizu uvedu Braunovi parametri, ovi filmovi ne ispunjavaju kriterijum redukcije problematičnih elemenata iz sveta odraslih, pre svega (ratnog) nasilja. Štaviše, deca u ovim filmovima nisu žrtve rata, već i pokretači i aktivni učesnici. U tom smislu, teško da je u pitanju uobičajeni, standardni i pedagoški koristan prikaz iskustva odrastanja. U kontekstu kazne subverzivnog ponašanja i uspostavljanja simboličkog prostora koji će decu uputiti u svet odraslih, većina filmova, osim delimično u *Zimovanju u Jakobsfeldu*, ne bavi se ovim domenom jer za pedagogiju nema mesta i vremena u okviru rata. Veza deteta-pojedinca i društva funkcioniše po principu preuzimanja odgovornosti za problematične radnje odraslih. A srećan kraj pojavljuje se isključivo na nivou ratne pobeđe (da li se uopšte i može govoriti o srećnom kraju iz ugla detinjstva, kada deca nemaju *svoje* detinjstvo?).

Iako su neki od ovih filmova, kako u produkciji tako i kritici, označeni kao dečji, u svetlu iznesenih teorija teško ih je okarakterisati kao kompletno *dečje* filmove. Oni su mnogo više filmovi *o deci*, ali ne *za* decu, pa se u tom smislu mogu odrediti kao filmovi *detinjstva* (Brown 2017). Svi navedeni jugoslovenski partizanski filmovi sa decom kao glavnim likovima akcentuju ratnu zajednicu, uz radikalno iskustvo odrastanja, pri čemu se nedozvoljeno ponašanje kažnjava u okviru dominantnog ratno-političkog okvira. Iako su faktografski elementi vezani za percepciju dece ovih filmova slabi ili odsutni, jasno je da oni ne ispunjavaju prvi elemenat Nebeove trijade jednakosti *namera-realizacija-percepcija* (2023: 24), pošto autorima očigledno namera nije bila da sadržaj prilagode deci i podrede njihovim perceptivnim sposobnostima, uz odsustvo scena nasilja i rata. Jugoslovenski filmovi koji govore o grupi dece u okviru rata su, u tom smislu, podvarijanta partizanskog filma sa

specifičnim detinjstvom kao temom i junacima kojima se odstranjuju infantilni elementi, radi konstrukcije nacionalnog herojstva.

FILMOGRAFIJA

1. Bauer, Branko (1975), *Zimovanje u Jakobsfeldu*, SFRJ: CFS Košutnjak, Avala film, Neoplanta film, TV Beograd
2. Bauer, Branko (1976), *Salaš u malom ritu*, SFRJ: CFS Košutnjak, Avala film, Neoplanta film, TV Beograd
3. Bauer, Branko (1978), *Boško Buha*, SFRJ: Centar film Beograd, Kroacija film Zagreb, Kinema Sarajevo, Zeta film Budva, Viba film Ljubljana
4. Gluščević, Obrad (1974), *Kapetan Mikula mali*, SFRJ: Kroacija film
5. Janković, Branimir Tori (1973), *Mirko i Slavko*, SFRJ
6. Jovanović, Soja (1966), *Orlovi rano lete*, SFRJ: Avala film

LITERATURA

1. Asman, Jan (2011), *Kultura pamćenja*, Prosveta, Beograd
2. Brown, Noel (2017), *The children's film*, Wallflower, New York
3. Cornell, Julian (2015), "No Place Like Home: Circumscribing Fantasy in Children's Film", u: Beeler, Karin & Beeler, Stan (eds.), *Children's Film in the Digital Age*, McFarland & Company, Inc., Jefferson, 9-27.
4. Goulding, Daniel J. (2002), *Liberated cinema*, Indiana University Press, Bloomington
5. Gaudreault, Andre (2009), *From Plato to Lumiere: narration and monstration in literature and cinema*, University of Toronto Press, Toronto
6. Nebe, Andre F. (2023), *Humour and successful children's films*, Springer, Wiesbaden
7. Omon, Žak, Alen Bergala, Mišel Mari, Mark Verne (2006), *Estetika filma*, Clio, Beograd
8. Parry, Becky (2022), "Exploring Cultural and Social Differences in Defining Films for Children", u: Brown, Noel (ed.), *The Oxford handbook of children's film*, Oxford University Press, New York, 37-59.
9. Prins, Džerald (2011), *Naratoški rečnik*, Službeni glasnik, Beograd
10. Radosavljević, Veljko (2019), *Sjaj crnog*, Filmski centar Srbije, Beograd

11. Staiger, Janet (2000), *Perverse spectators: the practices of film reception*, New York university press, New York and London
12. Stojanović, Dubravka (2023), *Prošlost dolazi*, Biblioteka XX vek, Beograd
13. Težak, Stjepko (1986), "Dječji film", u: Peterlić, Ante (ur.), *Filmska enciklopedija tom 1*, Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 305-306
14. Volk, Petar (1996), *Srpski film*, Institut za film, Beograd
15. Vranješ, Aleksandar (2024), *Umivanje prevratnika – partizanski film*, Institut za noviju istoriju Srbije i HERAedu, Beograd

THE REPRESENTATION OF CHILDHOOD IN CHILDREN'S PARTISAN FILMS

Summary

The title of the paper simultaneously poses the central research question: in what ways can we speak of a children's partisan film? This study seeks to examine, within an appropriate theoretical-analytical framework, the boundaries and possibilities of applying the concept of "children's film" to the corpus of Yugoslav partisan feature films in which children appear as protagonists. The first section outlines the fundamental theoretical foundations of children's film, both in the domestic context — primarily through the definition provided in the *Film Encyclopedia* (1986), edited by Ante Peterlić — and through contemporary international approaches, with particular reference to the works of Noel Brown (2017) and André Nebe (2023). Building on these theoretical premises, the paper analyzes selected case studies: *Eagles Fly Early* (1966), *Mirko and Slavko* (1973), *Captain Mikula the Young* (1974), *Wintering in Jakobsfeld* (1975), *The Farm in the Small Marsh* (1976), and *Boško Buha* (1978). The analysis focuses on the application of Brown's constitutive elements of children's film — community, coming-of-age and childhood narrative, pedagogical function, absence of explicitly forbidden content, and a positively resolved ending — alongside an additional consideration of focalization, namely, the child's point of view. The conclusion argues that these films are more accurately categorized as "films of childhood" rather than children's films in the strict sense. Although they depict specific processes of children's growing up, these films are not necessarily intended for child audiences but rather operate within an ideological discourse — primarily through the construction of Yugoslav national and heroic identity, in line with the contemporary models of culture and memory politics.

Keywords: Yugoslav film; partisan film; children's film; film of childhood; memory politics; child's point of view

Adresa autora

Author's address

Strahinja Savić

Državni univerzitet u Novom Pazaru

strahinja.savic.straxx@gmail.com

