

Neke od tih propusta nastavnik je nadoknadio na satu izražavanja, gdje je dao svoj osvrt na učenike odgovore nepročitane u raspravi. Struktura toga sata: 1. Osvrt na nepročitane učenike odgovore (sadržaj, gramatika, pravopis), 2. Podsjećanje na razlike u izrazu između *Znatiželje* i *Ljubitelja cvijeća*, 3. Čitanje domaćih zadaća i rasprava o njima: a) impresionistički sastavci, b) kritički, analitički prikazi, c) stvaralački scenarijski pokušaji. 4. Sinteza zapazanja o učeničkim tekstovima i spoznaja o Dovnikovićevoj filmu. Čitanje stručnih ocjena, npr. sovjetskog filologa S. Asenina, komu je „taj nadahnuti i mnogoznačni, blistavo nađeni i utjelovljeni simbol“ — cvijeće zla — satirična parodija kojom se ismijava „sklonost žitelja k svemu poročnomu, užasnomu, ekstravagantnomu, besmisleno oponašanje, težnja za senzacijom i ne na posljednjem mjestu — militaristička psihoza“.⁹⁴ „Ali nesumnjivo je najveća sreća režisera film *Ljubitelji cvijeća* (1970). Tu groteskni 'ap-surdizam' Borivoja Dovnikovića dostiže najviše savršenstvo.“⁹⁵

METODIČKI PRISTUPI KLJUČNIM TEMAMA NASTAVNOFILMSKOG PROGRAMA NA POČETNOM STUPNJU

Prema dostupnim nastavnofilmskim programima za opće obrazovanje može se zaključiti da su u većini njih sljedeće ključne teme:

- a) sadržaj djela (tema, fabula, ideja, likovi),
- b) oblikovanje djela (kompozicija — montaža, rodovi, vrste),
- c) izraz (kamera, scenografija, zvuk, riječ, gluma),
- d) nastajanje djela (sinopsis, scenarij, knjiga snimanja),
- e) društvena funkcija filma,
- f) odnos filma prema drugim umjetnostima i medijima.

TEMA, FABULA, IDEJA

Sadržaj i oblik filmske umjetnine, kao i svakog drugog umjetničkog djela, čine neraskidivo jedinstvo i, ako ih u didaktičkom promatranju rastavljamo, radimo to samo zato da bi učenik jasnije razabrao i spoznao bit svake pojedine sastavnice djela te uočio njezino funkcioniranje u gradbenoj cjelini. Na samom početku sijecanja filmske kulture tema, fabula i ideja, kao i u nastavi književnosti, razmatraju se relativno samostalno, bez poniranja u problem ovisnosti izražajnih i formalnih elemenata o njima. Teži se za tim da se učenici postupno uvode u razumijevanje sve složenijih tema i fabula, da postupno otkrivaju poruke djela, najprije one koje jasno proizlaze iz događanja, djelovanja i riječi junaka filma, a potom i one „skrivenne“, koje „govore ispod slike“, sudarom kadrova i sljedom sekvenci. U etapi upoznavanja specifičnosti filmskog izraza i filmskih oblika sadržajne elemente treba promatrati u suodnosu s formalnima: izbor filmskog pristupa, autorskog stava, prosede, stila, roda, vrste — uvjetovan idejom, sadržajem — i obratno: izbor sadržajnih elemenata — ovisan o autorovim naglucima prema pravcima, metodama i stilovima te njegovim sklonostima k traganju za novim izrazom.

Temom filma može biti bilo koja stvarnosna pojava ili krug stvarnosnih pojava koje autor izabere, odnosno zamisli kao temeljnu građu filma. Tema može biti jednostavna i složena, suvremena i prošlosna, realistična i nerealistična, povijesno autentična (dokumentarna) i umjetnički autentična (na prirodnim ili društvenim zakonima maštom stvorena). Zasnivajući se na stvarnosti teme se mogu razvrstavati kao i pojave u stvarnosti: zemljopisne, biološke, povijesne, društvene, političke, psihološke, etičke, biografske, kriminalističke, dječje, ratne, ljubavne itd. Same po sebi, teme nisu ni dobre ni loše, pa ni originalne ni banalne, nego ih autor može dobro ili loše, originalno ili banalno obraditi. Prema tome u razmatranju teme filmskog djela važno je ustanoviti, doduše, i što je tema, je li složena ili jednostavna, u koju životnu sferu zasijeca, ali je od svega važnije kako je tema predstavljena: na nov način, iz novoga vidnoga kuta, jedinstveno, koherentno, neponovljivo, s jasnim pečatom autorske osobnosti.

Prepričavanje fabule logičan je korak u podržavanju prvotnog doživljaja, ali i pomak prema racionalnom razmatranju. Da bi se ostvario predviđeni zadatak (kronološki slijed), može se ova nastavna faza otpočeti pitanjem: *Bilo je dakle (kronološki slijed) prizora. Jesu li oni u filmu nabacani bez ikakva reda? Pokušajmo ubrdati redoslijed. Što je bilo prvo?* (Učenici mogu, jedan po jedan, parcijalno prepričati fabulu bilježeći glavne prizore na ploču i u svoje bilježnice.)

Na papiru crtanke nacrtani dječak i djevojčica veselo plešu.

Neka ruka razdere papir popola, načini od polovice gdje je dječak avion i bacila ga kroz prozor.

Ostaviš sama, žalosna djevojčica pođe u potragu za dječakom.

U potragu se s njom uključuju svi crteži grada: indijanski poglavica, dimnjačar, liftovi, motorist, ljepotica s reklamnog plakata.

Avion s dječakom zaustavio se na telegrafskoj žici. Djevojčica se popela na žicu, ali je popuhnuo vjetar i odnio papirnati avion s njezinim drugom. Uz pomoć svih crteža djevojčica stigne na livadu kamo se spustio avion s dječakom.

Dječak i djevojčica plešu, lete u avionu, svi crteži im veselo mašu.

Nije teško utvrditi da se prizori nižu slijedom vremena, kako su se događali u vremenu.

Otkrivanje teme i ideje također ne će biti teško. Priča se može sažeti najprije na jednu rečenicu: *Zahvaljujući crtežima grada, djevojčica je pronašla izgubljenog druga.* I onda još kraće, jednom sintagmom: *potraga za izgubljenim drugom ili pomoć crteža u traganju za izgubljenim drugom.* Idejnu potku učenici će ustanoviti razgovarajući o crtežima. To su tipični dječji crteži (dakako, oplemenjeni umijećem odraslog likovnog umjetnika), žitelji grada ili junaci dječje lektire. Lijepi su crteži, a isto tako su lijepi njihovi postupci: svi zdušno pomažu djevojčici. Lijepa je i želja djevojčice da nađe druga i njezina upornost u traganju. Lijepo je drugarstvo, solidarnost, radost zajedničkog druženja i životne borbe u zajedništvu s ljudima spremnima za pomaganje.

Obilježja crtanog filma učenici će otkriti razgovarajući o grafi filma. Film je sazdan od crteža. Crteži u stvarnosti nisu živi. Nepokretni su. Samo ih maštom možemo oživiti. Zahvaljujući filmskoj tehnici, možemo ih oživiti i na filmskom platnu. Sve što se može nacrtati može se oživiti na filmu. Crtani film može sve što može čovjekova mašta. Zato je sličan bajci. Po kojim je prizorima srodan s bajkom? Nacrtani liftovi nacrtani na telegrafskom stupu dizalo kojim se djevojčica pope do žica.

Djevojčicu na zidu zastijepe plakatom, ona kroz papir ulazi u nacrtanu čašu limunade, a plakataska ljepotica je odatle spašava popivši na slanku svu limunadu.

Kad se na pločniku stvori prava poplava zbog nezatvorene vodovodne slavine, crteži s pločnika bježe pred bujicom, motorist spašava djevojčicu, ona se ubacuje u nacrtani vlak i bježi vlakom...

Na platu jedan lik nacrtava vrata, bravu i ključ pa djevojčica bez poteškoće prelazi na drugu stranu...

Ti nemogući prizori često su iznenadni pa nas nasmijavaju. Šala je značajna odlika crtanog filma.

U V. razredu fabula se može objasniti i po svojim dramatskim čvorovima: Prvi dio (odvajanje dječaka i djevojčice) zapliče priču (zaplet), drugi dio, najopsežniji i središnji (potraga za dječakom) razvija priču (razvoj), a treći ju dio (pronalaženje) raspliče (rasplet).

150

Unatoč značajnim srodnostima filmski lik nije istovjetan ni s književnim ni s kazališno-scenskim likom. Zato treba paziti da se rutina stečena u interpretaciji književnog lika ne prenosi u nastavu filmske umjetnosti.

Pokazujući gotovu sliku junaka, film nam ne ostavlja ni najmanju mogućnost da preljev boje kose ili puti, značajku osmijeha ili pokreta zamislimo u svojoj, posebnoj modulaciji. Odatle i razočaranja nad filmskim realizacijama omiljenih literarnih junaka. Pa ta Nataša (Audrey Hepburn) nije Tolstojeva Nataša! Nije i ne može biti, jer je to Nataša ostvarena voljom i nadahnućem Kinga Vidora (i umjetničkim mogućnostima glumice), a Nataša Rostovih ima baš toliko koliko i čitatelja Tolstojeva romana.

Druga bitna razlika proizlazi iz načina kako se književni i filmski lik pojavljuje pred našom sviješću. Književni lik spoznajemo sukcesivno, malo-pomalo, česticu po česticu, kao elemente cjeline koju misao sintetički gradi, jer se verbalno obaveštavanje pojavljuje pred sviješću kao fotografska snimka čiji se obrisi, preljevi i obrisi postupno ocrtavaju u posudi s razvijanjem. A filmska je slika sama po sebi već simultana cjelina.

Treća razlika proizlazi iz činjenice da je film, prema Pasoliniju, „jezik pisan akcijom”.⁹⁷ To ne znači da „film ne daje, kao što je dugo vremena činio roman, čovjekove misli, on nam daje njegovo vladanje i njegovo ponašanje, on nam izravno pruža taj poseban način bitka u svijetu, ophođenja sa stvarima i drugim ljudima, koji možemo vidjeti iz geste, pogleda, mimike i koji jasno određuje svaku osobu koju poznajemo”.⁹⁸ Pišući roman unaprijed određen za snimanje filma *Treći čovjek* Greene djelo namijenjeno gledanju, a ne čitanju započinja rečenicom: „Čovjek nikada ne zna kad će doći nesreća.” Zatim predstavljajući jednoga od glavnih junaka citira policijsku bilješku: „U normalnim okolnostima vesela budala. Suviše pije i može izazvati čak i neku nepriliku. Kad god prođe neka žena, on je pogleda i napravi neku primjedbu...”⁹⁹ U filmu C. Reeda nema ni one prve rečenice ni te bilješke. Ne može ih ni biti — jer to je literarni način obavješćavanja o liku. U filmu to valja pokazati: ponašanjem, postupcima, djelovanjem lika.

Filmski se lik razlikuje i od kazališnoga. Riječi, šumovi, rasvjeta, boja, predmeti, svi elementi dekora zajednički su elementi i kazališnoga i filmskog izraza, ali ne funkcioniraju na isti način u oba medija. U filmu oni su filmski fonemi (filme-mi ili — kako bi rekao Pasolini — kinemi) od kojih se sastavlja filmska riječ, tj. filmska slika, prizor, kadar. U drami dekor nije važan, što dokazuje i činjenica da se dekor može svesti na simbolične naznake u stilu apstraktnog slikarstva, pa i sasvim izostaviti ili samo naznačiti natpisima (npr. noć, gradska ulica). U filmu je prostor jedna od binnih kategorija i lik se iz njega ne može odlijepti kao u romanu ili dati na goljoj sceni koja osim prazne pozornice ne prikazuje ništa. Čak se na toj razini filmski lik razlikuje i od televizijskoga, jer se može prihvatiti mišljenje A. D' Alessandra da se film razlikuje i od televizije jer „postavlja odnos između čovjeka-lič-

⁹⁷ P. P. Pasolini, *Jezik pisan akcijom*, Filmske sveske, 10 / 1969.

⁹⁸ M. Merleau-Ponty, *Film i nova psihologija*, zbornik D. Pejovića „Nova filozofija umjetnosti”, Zagreb, 1972, str. 367.

⁹⁹ G. Greene, *Treći čovjek*.

nosti i sredine u kojoj taj čovjek živi“ te „taj odnos prikazuje kao njegovu dramu. Televizija je, naprotiv, oborila zapreku prostora, razorila ju je, srušila. To je bitna osobina televizije.“¹⁰⁰ Zbog tog rušenja prostora u televiziji filmski se lik razlikuje od televizijskoga i po dijalogu, jer televizijski lik gotovo izravno komunicira s gledateljstvom izvan malog ekrana.

U filmu je glas manje važan. Filmski glumac glumi u prvom redu licem, a kazališni govorenim riječju. Na kazališnoj sceni lik je za gledatelja, bez obzira gdje sjedi, uvijek u općem planu. To vrijedi i za kut gledanja: gledatelj vidi scenu neprestano iz istoga raketusa: iz donjega ako je u prvom redu podno pozornice, iz gornjega ako je negdje u loži ili na balkonu. Na filmskom platnu lik se promatra naizmjenice u različitim planovima i raketursima, neovisno o mjestu i udaljenosti gledateljeva sjedala. Po I. Bergmannu je „glumčevo lice uz ritam i montažu bitna komponenta filma“¹⁰¹, a najefektnije sredstvo izražavanja koje posjeduje glumac — to je njegov pogled. To ljudsko lice, čija je površina po riječima G. Lichtenberga, „najzanimljivija među svim površinama svijeta“, u svim njegovim mijenama najbolje može pokazati filmska kamera. Jean-Louis Barrault ovako piše o Chaplinovoj mimici: „Charliejeva se mimika kreće od nepomičnosti do plesa. U *Velikom diktatoru* Charlie gleda kako mu gori kuća; mi ga vidimo s leđa: on se uopće ne miče; a ima u tim ledima svih tragičnih elemenata jedne duge tirade. Chaplin postiže puninu mimike koja je nepomičnost.“¹⁰² Može li zamisliti tu puninu mimike koja je nepomičnost netko tko ne vidi taj filmski prizor? Može li se ta virtuozna mimika nepomičnosti uopće prevesti u riječi da bi izazvale vjernu predodžbu i u onih koji nisu vidjeli umjetnika što je — po riječima M. Martina — izabrao „svoje tijelo kao instrument mjesto da se usavršava u majstorstvu violine ili klavira?“¹⁰³ Ili — kako da se riječima vjerno dočara tuga i plemenitost njegova pogleda, osjećajnost njegova osmijeha? Može li se opisati karakteristični osmijeh dobroga Tota u *Čudu u Milanu*?

Ali ta mimika, ostvarena licem, nije izolirana, neovisna o čitavu glumčevu tijelu i njegovoj gestikulaciji, pa čak ni o odjeći, na što upozorava i sam Chaplin: „Ta mi odjeća pomaže da izrazim svoju koncepciju čovjeka s ulice, gotovo bilo kojeg čovjeka, samoga sebe. Premaleni polucilindar napor je za dostojanstvenim izgledom. Brkovi su taština. Zakopčan i tijesan kaput, štap i svi načini njegova držanja nastoje izazvati dojam ugladenosti, živahnosti, drskosti. On se nastoji hrabro suprotstaviti svijetu, blefirati, i on to zna. On zna isto tako dobro da se može rugati samom sebi i sažaljivati se malo nad svojom sudbinom.“¹⁰⁴ Ako interpretator filma previdi te razlike ovisne o specifičnosti medija, tumačenje lika bit će jednostrano, plošno, nepotpuno, nedorečeno, a učenici će biti lišeni spoznaja do kojih se dolazi samo zapažanjem lika:

- izdvojena u krupni plan ili detalj
- u jedinstvu s odjećom, dekorom, drugim likovima, općom atmosferom, svim elementima filmskog prizora
- vidjena pod određenom rasvjetom, iz određenoga kuta, katkad neobičnoga.

¹⁰⁰ D' Alessandro *Televizijski scenario*, str. 81 — 82.

¹⁰¹ V. Petrić, *Urođenje u film*, str. 99.

¹⁰² M. Martin, *Charlie Chaplin*, str. 155.

¹⁰³ *Isto*, str. 158.

¹⁰⁴ *Isto*, str. 18.

Pripremajući se za obradu izabranog filma, nastavnik mora ustanoviti:

- a) Treba li ili ne treba uključiti lik u raspravu o filmu?
- b) Čemu će poslužiti analiza lika: razumijevanju sadržajnih ili izražajnih sastavnica filma (temi, mjestu, vremenu i ideji ili glumi, kameri)?
- c) Treba li analizirati sve ili samo neke likove?
- d) Hoće li se lik obuhvatiti cjelovito ili samo djelomice?

Razgovor o liku ili likovima katkad je veoma sretan način da se otpočne rasprava o filmu: Za koga ste navijali u prikazanoj borbi? Biste li postupili jednako kao i glavni junak na kraju filmske priče? Tko vam se ne sviđa u filmu? S kim ste se poistovjećivali? Itd.

Katkad se interpretacija filma može svesti na interpretaciju likova. U raspravi o likovima dotiču se i drugi problemi sadržaja i izraza, ali oni su usputni, dopunski. Analiza likova može biti okosnicom interpretacije *Crvenog balona* A. Lamorissea. Dječakovo prijateljevanje s balonom daje dovoljno podloge za razgovor o likovima (i balon je lik u tom filmu), a od drugih vrijednosti, ovisno o dobi učenika, mogu se dotaknuti boja (crvena boja balona nasuprot monotoniji sivila i patine velegradskih fasada, neprisutnost riječi i trik (unatražno kretanje u prizoru kad svi baloni Pariza lete k dječaku i dr.).

Ima filмова gdje se likovi nameću kao dominantni dramaturški čimbenici te zasjenjuju sve ostalo. Nema li jačeg razloga da se obuhvate i druge filmske komponente, lik može biti okosnicom rasprave i jedini njezin predmet. Plan takve rasprave ili interpretacije obuhvaća ove točke (ili one od njih koje karakter filma ističe): lik — nosilac filmske radnje, lik i sredina, lik i atmosfera, lik i gesta, mimika (gluma), lik i riječ (dijalog, monolog), razvojna crta lika, lik i ideja (autorov stav). Takav pristup obradi filma primjenjiv je osobito onda kad izražajne kvalitete djela nadilaze filmsku naobrazbu učenika, ali im je djelo po svojem sadržaju sasvim pristupačno.

U povoljnijim okolnostima, ako lik i jest okosnica interpretacije, ne će ostati i jedini predmet zapažanja, objašnjavanja, prosuđivanja. Objašnjavanje lika koji put bi ostalo nedorečeno ako se ne bi povezivalo s glumom, montažom, različitim režijskim postupcima. U interpretaciji Chaplinovih *Modernih vremena* analiza lika mladog radnika, koji je žrtva modernoga doba, automatizacije, televizije, gospodarske recesije, nezaposlenosti, štrajkova i radničkih demonstracija, zahtijeva da se učenicima razotkriju i osnovne humane potke filma. Objašnjavajući pak lik i ideju, ne možemo mimoći prizore kao što je Charliejeva igra s pečenom guskom na pladnju među plesaćima u restoranu ili igra na koturajkama u robnoj kući. Mora se naimne progovoriti i o funkciji smiješnoga u filmu, konkretno o osebnosti glumice najvećega filmskoga komičara. Isto tako u filmu *Butch Cassidy i Sundance Kid* G. Roya Hilla glavni likovi su legendarni američki junaci, uspjela kombinacija američkog heroja vesterna, gangsterskog, pustolovnog i komičnog filma pa se neodoljivo nameću kao polazišna i središnja točka interpretacije filma. Ali u toj interpretaciji se ne može izbjeći zaustavljeno kretanje (stop-slika), kojim se skraćuje pripovijedanje o brojnim pustolovinama i čestim promjenama mjesta glavnih junaka, ali se ujedno upozorava i na ulogu publiciteta u njihovoj promašenoj sudbini.

Takva interpretacija omogućuje mnoge varijante: lik — fabula, lik — tema i ideja, lik — vrijeme i prostor, lik — gluma, lik — kadar, lik — plan i raketurs, lik — vrsta, lik — rod, lik — dekor, lik — riječ, lik — glazba itd.

Lik se može naći i kao vezni ili rubni element u obradi filma. U raspravi o Papićevoj *Maloj seoskoj priredbi* prevladavat će problemi: kultura na selu, kultura i mladi, mladi i oponašanje, uspjeh bez muke, profesionalno i amatersko bavljenje umjetnošću, a s tim u vezi izbor dokumentarnog materijala, montaža i kreiranje kamere. Budući da je lik u tom dokumentarcu zapravo kolektiv: seoska mladež, nema potrebe da se kao važniji dio interpretacije izdvoji analiza likova. Ipak — ima razloga da se uzgred bar dodime jedan lik: seoski bubnjar kao element prstenastog pripovijedanja, kružne dramaturgije: polupisмени bubnjar, krezub i star, književnojezičnim rječnikom oblikovanim međimurskom kajkavskom fonetikom na početku i na kraju filma daje obavijesti o priredbi *Prvi glas sela i izbor mis 1971*, ali i obavijesti koje tu priredbu stavljaju u poseban okvir: začarani krug iz kojega kao da nema izlaza, u kojem se mladi uzalud vrte tražeći sebi i vremenu adekvatno kulturno življenje.¹⁰⁵

U svim se filmskonastavnim programima liku dodjeljuje važno mjesto, iako ne u svima na jednak način i u jednakom opsegu.

Očito se tolika važnost liku pridaje i zbog odgojnih, političkih razloga. Tu odgojnu komponentu (s obzirom na snagu identifikacije mladih s junakom filma) ne treba zanemariti, ali bi bilo štetno prenaplašavati značenje lika u filmu na račun drugih strukturalnih elemenata, posebice onih specifično filmskih. Postoji i druga opasnost: da se književni, scenski i filmski likovi izjednače. A upravo to povezuje književnost, filma i scenske umjetnosti pruža priliku da se otkriju razlike i specifičnosti u književnom, filmskom i scenskom predstavljanju lika. O jednoj takvoj mogućnosti govori sljedeći primjer:

U IV. razredu OS „August Šenoa” u Zagrebu proveden je eksperiment koji je trebao pokazati kako djeca doživljavaju junake Lovrakovog romana *Plak u snijegu* i kako potom reaguju na filmsku preobrazbu tih likova u istoimenom filmu M. Relje. „Kao i u drugim svojim romanima, Lovrak u *Plaku u snijegu* gotovo uopće ne obraća pažnju opisu vanjsine lika. Saznajemo samo da Peri kosa strši kao u ježa, a Dragina je kovčava i spletena u pletenice. O trećem važnom liku, Ljubanu, ne saznajemo ni toliko. Jedino na temelju piščeve izjave: da ne voli biti prijav — zaključujemo da je čist i uredan, dok je Pero koji se pere jedanput u godini, kad ga roditelji natjeraju, prljav i neuredan.”¹⁰⁶

Djeci je postavljen zadatak da nakon pročitano romana opišu likove kako ih zamišljaju. (...)

Učenica A

Ljuban — Ljuban ima gustu smeđu kosu. Oči su mu tamnosmeđe, a trepavice velike i tanke. Na licu ima male jagodice. Usta su mu velika i lijepa. Ne voli se tući. U svojoj zadrugi je domaćin. Ljuban je jak dječak. Ima bijelu košulju i plave hlače. Cipele su mu smeđe. U školi je marljiv. Srednjeg je rasta. Voli slogu i ne svada se. Pero — Pero ima smeđu kovčavu kosu. Oči su mu crne. Usta su mu jako široka. Ima velike klempave uši. Ne voli slogu. Stalno se s nekim tuče. Taj mali vračičak je srednjeg rasta. Zgoljav je i sebičan. Taj mali klempavi Pero jako je škrt i zato ga nitko u zadrugi ne voli.

¹⁰⁵ Interpretaciju *Crvenog balona* vidi: Vrabec-Težak, Uvodenje u umjetnost filma i televizije, str.

238 — 242. Opširnu interpretaciju *Male seoske priredbe* vidi: Z. Diklić, Pristup dokumentarnom

nastavi, knjiga X, Filmoteka 16, Zagreb, 1987, str. 90 — 103.

¹⁰⁶ D. Težak, *Dječji junak u romanu i filmu*, 1990, str. 56.

Draga — *Draga* je slatka i ljupka djevojčica. Ima lijepu plavu kosu s dugim pletenicama i crne velike oči. Srednjeg je rasta. Dobrodušna je i plemenita djevojčica. U školi dobro uči. Ima bijelu haljinicu s cvjetovima. Na nogama ima bijele čarape i smeđe opanke. *Vesela* je kao ptica. Djevojčica *Draga* je kao naša Ivana. *Marljivo* uči i uvijek sluša na sat. ¹⁰⁷

Učenici su fizički lik malih junaka uskladili s duhovnim, točnije sa svojim stavom prema njihovom ponašanju: pozitivni junaci su fizički ljepši od negativnih. Pošto su vidjeli i film, učenici su dobili zadatak da usporede svoje „portrete” s filmskim:

Učenica A

Ljuban — *Moje* razmišljanje o likovima je veoma lijepo. Nisam Ljubana opisala kako je prikazan u filmu, ali ipak mi je nešto uspjelo. Napisala sam da ima tamnosmeđe oči, ali su u filmu drugačije. Također sam napisala da je stalno nasmijan, ali u svakoj sceni filma ne vidimo ga stalno nasmijanog ponekad je i veoma tužan. Na filmu je drugačiji i drugačije se ponaša. Mislim sam također da su drugovi za Ljubana, ali je skupina dječaka iz Perine grupe protiv Ljubana. Stalno mu se rugaju da je Ljubanov otac bogac. A Ljuban je rekao da njegov otac jest bogac, ali da je pošten bogac.

Pero — *Peru* sam zamislila drugačije nego što je u filmu. Opisala sam da ne voli slogu, a takav je i na filmu. *Pero* je u mom sastavku uvijek nešto posebno. Još sam ga gore opisala nego što je opisan u filmu. Opisala sam u sastavku da je škrt i pohlepan, a takav je i na filmu.

Draga — *Dragu* sam opisala isto onakvu kakva je i na filmu. Napisala sam da je ljupka i lijepa djevojčica, a takva je na filmu. Kraj je najljepši jer su se svi pomirili. Na kraju je sloga opet zavladala kao i prije. ¹⁰⁸

Drugi su učenici i jače isticali nepodudarnost svog zamišljanja i filmskog ostvaraja. Zanimljivo je primijetiti da ih većinu prevareno očekivanje nije razočaralo. Prihvatili su kao svoje likove koje su ostvarili Slavko Štimac i drugi mali natučici u Reljinoj režiji. Očito je režiser dobro izabrao „kroj” za glavne junake filma namijenjenoga njihovim vršnjacima. No za metodiku nastave filma ovaj je pokus interesantan kao jedan od integracijsko-korelacijskih postupaka. Proces je nešto duži i složeniji, ali dijelovi mu nisu samo povezani nego i čvrsto sjedinjeni:

1. čitanje romana (domaća lektira)
2. razgovor o romanu (fabula, tema, ideja, likovi)
3. pisanje (fizički portret triju likova)
4. analiza učeničkih opisa (sa stajališta nastave izražavanja: koliko je to zaista fizički portret, a koliko je isprepleten isticanjem duhovnih, moralnih osobina, osvrt na stil, gramatiku, pravopis; sa stajališta nastave filma: zapažanje da je portret junaka opisan u svakom prizoru gdje se pojavljuje, i to iscrpnije, potpunije i konkretnije od bilo kojeg verbalnog opisa; da njihovi opisi bez obzira na niz zajedničkih crta ne dopuštaju izbor istoga glumca za jednu od tih uloga, trebalo bi za svaku ulogu naći toliko glumaca koliko je učeničkih opisa)

¹⁰⁷ Isto, str. 57.

¹⁰⁸ Isto, str. 63 — 64.

5. projekcija filma

6. pisanje (usporedba vlastitih opisa s filmskim likovima)

7. čitanje tih sastavaka kao temelji za raspravu o likovima u filmu i njihovom odnosu prema likovima u književnom predlošku. Rasprava mora učenicima pomoći da shvate kako je opis lika (vanjski portret) prisutan u svakom prizoru gdje se lik pojavljuje, i to konkretno, zorno, kako se ne može dati riječima. Svakom književnom opisu čitatelj može dodati još neke crte, filmskom pak ništa ne može ni dodati ni oduzeti.

U starijim razredima mogu se otkrivati i druge razlike između književnog i filmskog predstavljanja lika: rakturs, plan, vožnja, panorama, usporeno, ubrzano ili zastavljeno kretanje, elipsa, rasvjeta, boja, mizanscena, montaža i dr.

S interpretacijom lika u filmu prirodno se povezuje i spoznavanje filmske glume. To spoznavanje može se razvijati jako postupno u kvantitativnom i kvalitativnom pogledu.

1. Spoznaja o igranom filmu temelji se na početku na zapažanju dvaju obilježja: priče i glumca kao ostvaritelja djelovanja junaka u priči. Treba odmah na početku upozoravati na dvojstvo: junak priče — glumac koji samo glumi junaka priče. Djeca miješajući fikciju i stvarnost olako poistovjećuju glumca s likom. Za razbijanje takvih identifikacija korisno je gledati dva igrana filma s istim glavnim glumcem u dvjema sasvim različitim ulogama.

2. Glumac ostvaruje filmski lik: svojim izgledom, odjećom, eventualnom maskom, kretanjem, radnjama, mimikom, riječima. Izbor glumca može biti manje stetan ili čak promašen zbog samog izgleda glumca. Ako su junaci filma učenici četvrtog razreda osnovne škole (desetogodišnjaci ili jedanaestogodišnjaci), promašeno je kao glumce birati dječake i djevojčice vrlo različite dobi (od sedmogodišnjaka do šesnaestogodišnjaka). Zaneseni fabulom, učenici možda ne će ni zamijetiti takvu neprimodnost, stoga ih valja upozoravati na to u raspravi o likovima: *Jesu li glumci za ulogu Milog djeteta i Pere Kvržice u Tadejevoj „Družbi Pere Kvržice” dobro izabrani?* (S obzirom na uspjelost glume i karakter likova jesu.) *A s obzirom na dob?* (Nisu, jer valjda deset godina stariji M. Vasari s dječaćićem koji glumi Milo Dijete ni u zabitnim seoskim školama ne bi se mogao naći u istoj školskoj klupi u redovitoj nastavi.)

3. Glumci ostvaruju likove u kazalištu i na filmu i televiziji. Ali ne glume jednako na pozornici kao i pred kamerom.

a) Kazališni glumac ima izravan dodir s gledalištem, a filmski ne vidi svoju publiku dok glumi. To zapažanje može se steći nakon gledanja kazališne predstave usporedbom s ponašanjem publike u kinu (koja obično ne plješeće, ne poziva pred zastor itd.).

b) Kazališna gluma je neponovljiva, filmska je ponovljiva (pa npr. G. Cooper i već nisu nisu živi kao i onda kad su stajali pred kamerom F. Crosbyja daleke 1952. godine).

c) Filmski glumac glumi parcijalno svoju ulogu, kadar po kadar, i to nekontinuirano, čak ni redosljedom kojim će se pojaviti na ekranu. Kazališni glumac svoju ulogu glumi u cjelini i kontinuirano.

d) Oko kamere je nemilosrdno, otkriva sitnice koje čovječje oko i ne zamjećuje, a sklon je i uvećavanju — pa bore mogu biti veće nego što jesu u prirodi. Filmska

se gluma zasniva stoga na mikroglumi, finoj mimici, diskretnim gestama, a svako pretjerivanje djeluje teatralno, neprimodno, čak groteskno. Neprimodnost i teatralnost glume lako će učenici otkriti bez velikih upozoravanja. Tome se pridružuje i knjižskost dijaloga, koji je nerijetko bio namješten, neživotan, nevjerojativ i po intonaciji i po svim parametrima diktacije. Teže je sa zapažanjem finesa, nijansa: zamagljen pogled, tugaljiv ili samoiromičan osmijeh, jedva zapažljiv nervozni trzaj krajčekom usana ili obrvama naoko mimoga, staloženoga čovjeka, ali na pogodnim primjerima nastavnik može upozoriti i na takve glumačke fineze. U minuciozne analize glume i ne treba ulaziti na razini općega filmskog obrazovanja, ali učenike treba katkad navesti i na pomnije, tananije promatranje glume, posebice kada to pridonosi razumijevanju i vrednovanju drugih komponenata filmskog izraza ili filma u cjelini. Tako npr. ne bi trebalo olako prijeći preko sekvence opijanja Jure Franića (Zvonko Lepetić) u *Ludim danima* N. Babića. Usmjerivši kameru na ponašanje „gastarbajtera”, potomaka hajdučkih i alkarskih, u blagdanskoj atmosferi povratka u zavičaj, kad iz njih svom silinom prokupa lavina sputanih zavičajnih navika, baštinenih poroka i vrlina, neusuglašanih s bontonskim i moralnim kodeksima zapadnoeuropske civilizacije, u časovima kada se u njima probudi duh junackoga nadmetanja i udruži s težnjom da se dokaže vlastita viševrijednost kao rekompensacija za različite osjećaje manje vrijednosti s europskih gradlišta, ulica i trgova, Babić je morao odabrati likove koji najbolje odražavaju tu dvojnost: duboku ukorijenjenost u podinarski i podbiokovski kamenjar i ožljike nastale od prilagođavanja tuđim tlama i novim vremenima. Morao je i naći glumca koji će to uvjerljivo pokazati. To mu je i uspjelo, a Lepetić je, bez sumnje, tu ostvario jednu od svojih najboljih uloga s vrhuncom u sceni opijanja. U interpretaciji *Ludih dana* ta se sekvencna može povezati s jednim od prigovora iz kritika Babićeva filma, tj. da je film epski razliven, nasilno razvučen. Mogu se postaviti pitanja učenicima: *Proizlazi li epska opširnost iz filmskog produžavanja vremena ili iz režiserova detaljiziranja i izbjegavanja elipse? Je li u „Ludim danima” bitna bizarnost anegdastičnog realističkoga sižea ili čovjek sa svojom sudbinom u ambijentu i atmosferi koji su ga oblikovali, ali koje i sam oblikuje? Koja je scena najsivromasnija vanjskim događanjem? Zašto ipak nije dosadna? Sto prikliva pažnju gledatelja koji nije podlegao očekivanju brzih, dinamičnih, novih akcija glavnog junaka, nego je osvojen dramatikom proživljavanja glavnog junaka?*

Epska razlivenost nije slabost filmske naracije, nego postulat izabrane građe, imanentna osobina Babićevih junaka, njihovih sudbina, prostora i tradicija. Oni su epske figure preko kojih se nije moglo prijeći eliptičnim sažimanjem filmskog pripovijedanja. Oni su srodnici narodne deseteračke poezije, Šimunovićevih alkara i Matavuljevih Pivalica. Jure Franić, sretnik koji je u tuđini stekao milijune, a s njima i ugled u zavičaju, potom poražen od „bide” Šimuna, potučen do nogu, svučen do gola, i u porazu ostaje epski junak, koji se ne predaje, nego prkosi, smišlja osvetu, izaziva moral „maloga mista” prolazeći gol kroz selo, opija se u krčmi razbijajući očaj, ali i snujući kako će razgoliti ne samo suparnike i svjedoke, očevice njegove sramote. Poginut će tvrdoglavo, brzopleto svlačeći (u pravom i prenesenom značenju) svoga suigrača u kartanju, ljubavi i bogataškom natjecanju, pretjeravši, ne poštujući načelo mjere, ranivši protivnika u najosjetljivije mjesto, podsjećajući ga da nije drugi samo u bogacenju nego i u ljubavi s vlastitom ženom. Po svemu tome, kao i po virtuznoj glumi Z. Lepetića, Jure Franić je jedan od najimpresiv-