

ПРОШЛОСТ У САДАШЊОСТИ

О дјечјем пустоловном филму Бранка Бауера *Милиони на отоку* (1955) као филму педофилске инспирације и геј/мизогине пропаганде

С протоком времена фикцијска дјела која су због позорности публике и критике добила респектабилни статус, а поготово она која су ушла у каноне – због чега их се приказује и данас – није наодмет преиспитати с естетско-занатског а поготово етичког стајалишта. Тако, када је ријеч о дјечјем пустоловном филму *Милиони на отоку* Бранка Бауера из 1955, који је недавно (по тко зна који пут) репризиран на нашој јавној телевизији, уз најаву да се ради о вриједном остварењу, одмах сам се побунила против те куртоазије будући да сам поменути филм гледала недавно, те су ми били свјежи негативни дојмови, у првом реду неке етички недопустиве поруке. Потцртавам – повијест филма је као повијест уопће – може остати конзервирана ако нам није битна, но може се и преиспитати ако њене фрагменте учитавамо у мапу садашњости. Не уплићући се у детаље опуса сценариста Арсена Диклића и редатеља Бранка Бауера, описат ћу због чега је филм *Милиони на отоку* проблематичан у данашњем времену.

Тек да нагласим: А. Диклић и Б. Бауер су као креативни тандем направили више филмова по обрасцу у којем су у жижи дјечаци (чланови дјечачке дружине), дјечаци који увелико надилазе психолошке оквири дјеце, који се затјечу у животним улогама мушкараца те постају необичан спој одраслог и дјетета. Тај спој је на рубу миметичности и опстаје само уз (актуално) идеолошко

надахнуће којим су прожети филмски творци и њихови конзументи кроз синергију онога што називамо дух времена. Иначе, спој одраслог и дјетета је социјално реалистички калуп идеалан за стварање лика дјечака-ратника гдје се не пропитује је ли нормално да нетко без развијених когнитивних способности, нужних да би се схватили рат и слобода, баца бомбе и пуца из митраљеза; довољно је што је дијете на правој страни повијесног избора, па самим тим то пролази са симпатијама и дивљењем дјечјем јунаштву. У том проблемском оквиру дали би се разматрали ликови Бошка Бухе, малог Милана из *Зимовања у Јакобсфелгу*, итд., али, рећи ћемо „вријеме је било такво”. Штовише, до самог краја социјализма првачићи су полагали пионирску заклетву премда многи те доби – који су још вјеровали у Дједа Мраза – нису могли разумјети што је то (за)клетва. Једноставно, уз много добрих страна, социјализам је ипак имао обресе религије при чему се умјесто на Библију заклињало на Тита и НОБ.

Дакле, овдје нећу о заокупљености Диклића и Бауера дјечацима којима употребом реалистичног стила дају надрепалне карактеристике. Не бавим се психологијом и социологијом сполности па не бих учени феномен, базиран на култу дјечачког/мушког пријатељства, рашчлањивала до танчина јер ми се већ сада намеће да је погонско гориво за стварање овакве врсте ликова педофилско-гејевска инспирација.

Ипак, да појасним.

У времену смо које је амалгам либералног тржишта. То вријеме са собом носи либералне идеје у вези са разним типовима слободе, поглавито сексуалне те политичке коректности као својеврсног глобалистичког етичког коректива који – хтјели ми то или не – уједначава етичка социокултурна наслијеђа различитих националних култура ка унисоном разумијевању животних и друштвених појава, што је нужно за циркулацију идеја, баш као и за проток робе. Стога, кад напишем „педофилија”, разумије се да се ради о појму, односно појави која је свугдје у свијету нешто зазорно и за осуду, па је исто тако недопустиво неку (јавну) особу ставити у тај негативни контекст. Али, ја овдје не говорим о педофилској акцији већ искључиво о инспирацији какву је имао гласовити писац викторијанског доба Луис Керол када је Енглеској и свијету подарио Алису у *Земљи чудеса*, на основу чега су снимљени бројни играни и анимирани филмови на којима су се одгајале генерације. Наиме, накнадно је показано да је постојала стварна Алиса као његова муза коју је толико ватрено обожавао да се нашао и у улози фотографа и снимао је у разголићеним позама, што је један одмак од платонске љубави према дјетету. Но та педофилска инспирација је била корисна за умјетност, па на исти начин није дисквалификација ако такву инспирацију препознајем у наведеном филму и ако укажем на одређене политичке некоректности, нарочито у погледу третмана женских ликова.

Укратко, *Милиони на ошћоку* су социјална фреска послјератног времена, толико снажно на трагу талијанског неореализма да су ме атмосфера и почетни призори града, а поготово код но-

гометног стадиона, подсјетили на филм *Крадљивци бицикла* из 1948. што га потписује чувени Виторио де Сика. У Бауреровој филмској причи такођер се тематизира свакодневље сиромашног слоја што балансира на рубу (ситног) криминала и жеље за нормалним животом и разонодом потрошачког друштва у настајању, те утопистичким жељама и сновима о брзом новцу кроз добитак на лутрији и путовању. Тих жеља није лишена ни групаца дјечака која, остваривши добитак на лоту (тачније, спортској кладионици) крећу на море маштајући о купњи брода и гусарењу...

Зачуђује како сценарист који је постулирао да су дјеца обожаватељи и познаватељи ногомета (да нису – не би одлазили на утакмице нити би могли погодити њен резултат), наједном губе навијачки идентитет и потпуно мијењају интерес те страст за ногометом мијењају за страст према морепловству...

Не могу одољети а да не додам дигресију како спортско клађење није бенигно, а посебно је опасно за психолошки развој дјетета, те је данас у простор кладионице дјетету строго забрањен улазак, чак ако је оно у пратњи родитеља! Јер, нема дискусије да је клађење девијантна појава, будући да рекреативно играње зачас може постати овисност с тешким посљедицама као што су лагање (прикривање), некритичко задуживање и економски слом појединца и цијеле обитељи. Зацијело је и у педесетим годинама прошлог стољећа постојала свијест о томе јер је проблем коцке стар колико и цивилизација. Но, рећи ћемо да се сценарист није могао довинути неке лакше, дидактички коректније могућности да дјеца дођу у посјед велике своте новца.



Напокон, што је пресудило да дјеца не пожелe купити неко спортско игралиште и било што што би имало везе с ногометом? Сценаристу ни то није било битно. Чинило му се ваљда довољним што се подразумијева да су дјеца превртљива и као шипак пуна жеља, те се идеја о одласку на море уклопила у опћу идеју авантуре с придоданом натукницом да су они љубитељи литературе за младе и као групни пандан Дон Кихота крећу реализирати причу о гусарима.

У хрватском рјечнику гусар је дефиниран као „поморац који пљачка друге бродове или ратује на мору као најамник”. Дакле, кад отпухнемо романтику с тог појма – гусар је лопов. Поједностављено: дјеца спознајно незрела разлучити фикцију и легенде од стварности, потакнута романтизираним приказима гусара у литератури, улажу добитак на коцки како би инвестирали у опрему за лоповлук.

Као детаљ је још битно да ће се један од њих тијеком авантуре потписати псеудонимом „капетан Кид”, који је повијесна особа, гусар из седамнаестог стољећа, пљачкаш и преварант, који је обмануо самог краља Вилијама да му укаже повјерење и да му управљати његовим бродом, „ризницом”, што је дотични гусар злоупотребио. Обожавање те

контроверзне повијесне личности још би имало смисла да су дјечаци с мора гдје се у окружењу морнара распредају легенде тог типа, али је чудновато да је он култ малим Загрепчанима.

Дакле, дјечаке путем слиједе криминалци жељни њиховог хазардерског плијена, што ствара низ перипетија које су у стању држати напетост код циљане дјечје публике и придобити симпатије одрасле.

Зашто, којим драмским поступцима је створена напетост, јесу или разрађени ликови и њихова интеракција? Тек донекле. Самим тим што млади навијачи Динама желе бити пљачкаши и лажима премостити запрехе које им стварају ближњи тражећи да знају да дјеца путују на сигурно – дакако – дјеца су у опасности јер је такав пут странпутица. Добре, наивне лопове у намјери сустижу стварни, непоправљиви лопови, односно зли, па се може рећи да је у питању борба добра и зла – али сценаристичка разрада коректног сижеа је мањкава. Ефект емпатије се базира на кичу, архетипу сирочића жељних радости. Јер, дјечаци су неки без оца, неки без мајке, па кад се претпостави да је то због недавног рата, туга преголема! И ето уживљености! Но умјесто да си сценарист да труда осликати неке трауматичне моменте унутар обитељи без једног родитеља, он нуди гротескан приказ: кад отац око десет навечер дође кући из друге смјене, он, прије него што ће сјести за стол и с дјецом вечерати, одлази... Не, не (о)прати руке, него се – обријати!

Интелектуална је лијеност, па чак и игноранција, не посегнути у готово цијело складиште могућности што их нуди рањив положај свих чланова обитељи у назначеним друштвеним околностима. Недостатак оригиналности се



надомјешта неореалистичким призорима масе у екстеријеру града гдје су грађани у шароликим костимима, а по највише у одрпаној одјећи што сугерира сиромаштво из којег потјечу дјеца про-тагонисти. Речено служи као оправдање за акцију коју вјеројатно не би подузела дјеца из сређенијих социјалних прилика.

Пренапрегнута употреба костима у сврху карактеризације окружења и ликова иде до гротеске: што је лик опакији – то има љепше одијело па тако најгори носи савршено скројено бијело одијело док су дјеца у дрoвцима као симболу ускраћености и невиности. Покушај да одијело буде замјена за мањак драматургије иде до аматерских размјера јер не може бити неупадљиво да је усред љета – гдје се неки епизодни ликови жале да је вруће – велика већина ликова, па и људи из масе (статиста), дебело, вишеслојно одјевена (кошуља, дебела прслук, вунени сако), а има и призор гдје је старија жена на тој врућини у кошуљи дугих рукава преко којег је пребацила вунени огртач, док је њена нећакиња на истој температури у прозрачној хаљини за плес, голих руку и рамена. У истим временским увјетима дјечаци, кад и јесу у хлачицама, почесто на себи имају дебеле плетене весте

и то чак кад су усред припеке уз море и на плажи! Зашто? Зар зато што, ако би били у љетним мајицама, оне би могле изгледати толико изношено да указују на биједу? Одступање од овог је одјећа учитељице и мање важних типских ликова на које се и није трошила концентрација, па они визуално дјелују нормалније.

Уз аматеризам или тенденциозност употребе костима, запањујуће је готово све што се не тиче самих дјечака у призору, као да је редатељу и сценаристу све остало било баласт, па је тако говор, као битни драмски елемент, испод разине филмског покушаја.

Штовише, чини се да се редатељ и сценарист, који су очито имали накону да филм буде што прихватљивији и разумљивији за тржиште цијеле Југославије, нису стигли договорити око језика – хоће ли то бити већини разумљив штокавски ијекавски говор на стандарду на којем се читају вијести или ће то бити штокавско ијекавска основа с карактеристикама загребачког говора и(ли) жаргона с прошараним идиомима неког краја или социјалне скупине, па је језик на крају испао франкенштајнска мјешавина ијекавског и екавског (гдје лик у једној реченици говори и ијекавски и екавски!), те стандардна штокавштина с карактеристичним словенским нагласком и јако умекшаним палаталима и, што је најгоре, стандардна штокавштина, с уметнутим жаргоном – лова, фрајер – чиме се хтјело хинити улични говор.

Дакако, у филму је слика важније изражајно средство од говора и звука. У овом филму за слику приговора нема, тим више што доминирају организацијски захтјевни кадрови у екстеријеру и измјењују се добрим темпом. Но говор је потпуно запостављен. Можда је то некоч



било небитно. Наиме, чак цијели низ десетљећа се сматрало да нитко не може имати негативну оцјену из материњег језика јер свако дијете говори и пише на њему, што се ту има комплицирати? Ипак, кад се ради о културно-умјетничком производу о којем је ријеч, управо је запањујућа небрига о језику и изражајности. Стекла сам дојам да су глумци добили текст уочи самог снимања, јер текст су већином изговарали престрашено уз гримасу без мимичких нијанси или напросто декламирали без драмске уживљености, на разини играказа, с интонацијом која не одговара смислу – па је било примјера да се упитна реченица, која би требало изражавати чуђење изговара равно, с досадом. Чак, на моменте ми се учинило да су глумци странци који су учили хрватски из приручника и никад дотад нису чули тај језик уживо. Јер, како објаснити да лик интелектуалца (инжењера), у неком чудном, драмски неоправданом грчу, једва повезујући слоге, гријеши у „ч” и „ћ”, па кад каже: „Видиш ћему то води!”, промашује свој лик. Једнако отужно је кад Жабац (препродавач кинокарата пубертетске доби) афектира као мало дијете: „Ужео шам већ, двије банке по карти!” Или кад криминалци рабе уштогљен, помало салонски говор.

Питање је – како се такав немар могао догодити у пројекту иза којег стоји јака продуцентска кућа оног доба?

Изнесене примједбе које се тичу естетике не би давале филму толико иритирајући набој да нема етичког проблема који произлази из претјеране фокусираности на интеракцију дјечака унутар групе и осталих мушких ликова на штету осталих приповједних елемената који чине филмску причу.

Наиме, сви женски ликови су типски. Постоје тек као средство да би се испричао „мушки свијет” дјечака и одраслих, својеврсна драмска интерпункција, оно што спаја и(ли) раздваја актере и води их из ситуације у ситуацију драмског слиједа.

У филму су женски ликови: учитељице, стереотип брижности и љепоте; мајка, она која брине за сина, али јој је ипак важнија фризура и одлазак фризеру него испраћање дјетета на пут; похотна и приглупа амбициозна путница у влаку која се нуди криминалцу мислећи да је режисер који ће је, у замјену за тијело, пласирати на филм; неуредна промискуитетна мљекарица у пролазу која се већ након неколико минута очијукаћа љубака с једним од криминалаца; конобарица која прихваћа понижавајуће тонове гостију без и најмањег знака отпора...

Како ме се призор из сластичарнице најснажније дојмио, препричат ћу га. Дјеца наручују сладолед око пола десет у ноћи, а да одраслима није чудно што су они у тај касни сат без пратње родитеља или пунољетне особе! Штовиме, један од дјечака уз сладолед наручује и кутију цигарета и шибице, а конобарица не само што му не ускраћује цигарете него му још и припаљује! Затим, дјечаци непущачи (добри) и дјечак



пушач (мало искварен) једнако се конобарици обраћају с висока, заповједним тоном, „Хало!” и „Само пожурите!” што је ваљда симпатична копија понашања одраслих патријархално настројених мушкараца оног доба који нису поштовали жене, а напосе конобарице.

Како дјечји филм неминовно има дидактичну поруку, изравну и сублиминалну (кроз сугестију), може се закључити да је овакав филм уједно принос охрабрењу потцјењивачког третмана жена које у погодним околностима може ескалирати и насиљем. Другим ријечима, не морам бити феминистичка да устврдим – то је мушки мизогини филм препредено упакиран у категорију филма за дјецу с одгојно-пропагандном поруком да су мушки ти који су активни у стварању ситуације, доживљају и машти, док је женски спол пасиван и живи тек унутар друштвених функција или моралних типова.

Што се пак тиче хомосексуалне индиције, односно тога да су дјечаци осликани као (будући) хомосексуалци или мали хомосексуалци које биолошка незрелост дијели од отворенијих знакова ове оријентације, рећи ћу слиједеће. Дружбу пустолова у овом филму чине дјечаци претпубертетске и пубертетске доби, а који немају ама баш никакве

интеракције с дјевојкама или дјевојчицама, чак ни кад су у истом простору (влака, купеа). Не постоји ни успутна вршњачка комуникација између два спола, а некимли знатижељан поглед, задиркивање, ништа што би у себи имало и најбенигнију искру заинтригираниности за супротни спол, оно што би и у одгојном смислу било упутно приказати због реалистичности, с обзиром на то да сполна знатижеља реално потиче још из вртићке доби и протеже се кроз све етапе сазријевања дјетета у одраслог. Али, дјечаци у овом филму су искључиво оријентирани једни на друге. Ногомет и гусарење као „мушка ствар” су оно што их спаја. Нема помена о дјевојчицама као симпатијама. Оне им не мањкају чак ни кроз кроз традиционални концепт подјеле послова на мушке и женске, гдје би, рецимо, женска рука била погоднија за кухање и сл. Дјечаци су толико еманципирани да женски спол (или барем мајку) не спомињу, изузев што једном спомену учитељицу коју би као гусари завезали ужадима!

Чак, гледајући из перспективе данашњег постпатријархалног друштва, тешко би било замислити да нетко направи изравни дјечји геј филм јер би он – све и ако не би у себи имао мизогинију – свакако имао инкриминирајућу педофилију, односно хебефилију (како сам управо наишла на појам који означава кад неког привлаче адолесценти). Оно што наглашавам ипак јесте да су сексуални импулси према ма којој оријентацији одувијек постојали, али се нису могли јавно изражавати због изостајања друштвеног рецепта по којем једна оријентација не би угрожавала другу, па таквог рецепта нема ни данас, осим што се у сустав јавног одгоја и образовања уводи едукација о поштовању различитости

које укључују и поштовање права LGBT особа. Но не вјерујем да ће педофилија (или хебефилија) икада бити толерирана.

Злочинац и мештар пропаганде Ј. Гебелс је у својим дневницима, из којих има цитата на интернету, записао да пропаганда (у филму) мора бити невидљива, дјеловати природно јер у противном – кад се њена идеја препозна – исти час престаје бити пропаганда и губи сав учинак. Оно о чему је макијавелистичком отвореношћу писао омражени пропагандист, у психологији нам је познато као надилажење обрасца понашања, што се догађа кад појединац неко своје „природно”, или боље речено „аутентично” понашање препозна као

схему, доживи увид. По сличном принципу многе пропагандне филмове смо у одређеној епохи сматрали умјетничким остварењима с опћељудском поруком и здраво за готово прихваћали елаборације критичара који су и сами функционирали унутар истог идеолошког склопа. Но већ дужи низ година, колико год етика политичке коректности обилувала баналношћу и зановијетањем, ипак је мало-помало успјела учинити да се надиђу стари обрасци и да једноставно угледамо пропаганду гдје је прије била невидљива. У овом случају ја видим да су *Милиони на ошoku* филм педофилске инспирације и геј/мизогине пропаганде.