

Рад примљен: 23. 11. 2015.
Рад прихваћен: 23. 12. 2015.

Оригинални
научни рад

Владимир Вукомановић Растегорац¹
Универзитет у Београду, Учитељски факултет



doi:10.5937/inovacije1504102V

Црњани филм и смрт: моућносни интервјуације филма Сачекај, молим те Јелизавейе Скворцове

Резиме: Разговор на тему смрти и тумачење црњаног филма налазе се на маринама наставних програма и наставне праксе у млађим разредима основне школе. У првом делу текста дају се аргументи зашто је разговор и о једном и о другом ванредно важан (и) у првом циклусу образовања, док се други део рада усмерава на анализу конкретне дела. Реч је о црњаном филму Подожди, пожалуй (Сачекај, молим те) Јелизавейе Скворцове, који у свом фокусу има лик Смрти, а најважнијим компоновањем елемената, у чврстој сцени онога што се дешава и онога како се дешава, јасније снажну уметничку синтезу. Та синтеза омогућава, осим дијалога о смрти, дубљи разговор о начинима обликовања црњаног филма и о функцији његових вербалних, визуелних и аудиовизуелних елемената.

Кључне речи: смрт, филм, млађи разреди основне школе, методика наставе српског језика.

Двострука маргина као полазиште

Крајем прошлог века Алис Лазар и Џудит Торни Пурта истраживале су усвајање супконцепта смрти код ученика првог и другог разреда. За експеримент су добиле одобрење тек 30% родитеља (Lazar, Torney-Purta, 1991: 1323). Друго истраживање, које је обавила Викторија Талвар (Talwar, 2011: 102, 104), бележи да учитељи наглашавају неугодност оваквих разговора. У нашој земљи, састављачи основношколских програма у области Српски језик и књи-

жевност изузели су поједина књижевна дела из градива осмог (sic!) разреда да би предност била дата „ведријим странама људског живота, примерним и разумљивим ђацима основне школе“ (Mrkalj, 2011: 81).² Све то указује на чињеницу да разговор о смрти с децом није пожељан и да се не покреће често. Најчешћи аргументи за из-

¹ vladimir.vukomanovic@uf.bg.ac.rs

² Овај поступак мотивисан је критиком упућеном на рачун уношења у програм оних дела „која подстичу тужне емоције, или буде многе дилеме и понекад истичу у први план негативне јунаке као главне, што у васпитном смислу може донети проблеме у наставном проучавању“ (Mrkalj, 2011: 71).

бегавање дискусије тичу се сложености феномена смрти и негативних конотација које носи са собом.

С друге стране, о методичком приступу филму код нас је мало писано. До данас је објављено тек неколико књига (Vrabec, 1959; Težak, 1990; Pjanić, 2006; Pavlović, 2010) и стручних радова који се њим баве (Milenković, 1999; Radovanović, 1999). У појединим методичким уџбеницима није било места засебном приступу настави филма (Plić, 2006; Smiljković, Milinković, 2010), а *Лексикон образовних ћермина* филму посвећује једну одредницу – унутар ње су историјат филмске уметности и кратка подела на жанрове и врсте (уп. Roter Blagojević, 2015: 859–860), али не и конкретнија упућивања која се тичу обраде филма у настави. Овакав статус филма је, у крајњој линији, подржан наставним програмима за млађе разреде основне школе. Они не дају предлоге које филмове треба погледати на часу (НР, 2004; НР, 2005; НР, 2006). Да није тако свуда, сведочи наставни програм за први циклус образовања Републике Хрватске (Vican, Milanović Litre, 2006).

Кад је реч о смрти, хоризонт (читаочевог) очекивања је непредвидив. Да ли, наиме, треба показати како тематизација смрти за школску децу не представља табу (јер је она већ присутна у искуству читања обавезне лектире) или дати аргументе да се ознака табуа с те теме скине, будући да се у свакодневним разговорима не може лако наићи на одобравање идеје о дијалогу са децом поводом ње?

Ако се погледа програм обавезне лектире за прва четири разреда основне школе, видеће се да је у појединим делима мотив смрти присутан, а има места где је и незаобилазан приликом тумачења. Није реч само о смрти животиње (као у Толстојевој причи „Врабац и ласте“, те Доситејевој басни „Коњ и магаре“), није чак ни о смрти животиње с којом се дете лако идентификује (као у народној песми „Јеленче“).

Реч је и о присуству мотива смрти људског бића. Тако птица у народној песми „Марко Краљевић и орао“ даје хиперболичну слику крвавог поља на којем гладне птице грабе остатке јунака; у народној бајци „Пепељуга“ мајка главне јунакиње бива преображена у краву, потом сурово убијена и поједена; у *Белој Гриви* дечак Фолко, главни јунак романа, на последњим страницама уместо повратка међу људе бира смрт у којој ће остати заједно са вољеним коњем (Gijo, 1999).³ То су, уз смрт цина у бајци Оскара Вајлда „Себични цин“, само најупечатљивије појаве овог мотива које на часовима је тешко заобићи.⁴

Са когнитивно-психолошке тачке гледишта, о значају дијалога на тему смрти говори њена рана концептуализација у свести деце. Бенџамин Беит-Халахми (Beit-Hallahmi, 2011: 45) тврди да се разумевање смрти у биолошком кључу дешава између седме и десете године, те да бисмо могли да очекујемо да у свакој култури, са изузетком случајева озбиљних сазнајних поремећаја, дванаестогодишње дете схвата шта она

3 Гарет Метјуз (Matthews, 1994: 89 и даље) у свом тексту показује како деца, супротно очекивањима родитеља, нарочито воле да читају два романа у чијем је средишту тематизација смрт(ност)и. Реч је о *Шарлошиној мрежи* Елвина Б. Вајта и *Вечитим Таковима* Натали Бабит. Оба романа постоје и у српском преводу (уп. Vajt, 1989; Babit, 2004).

4 Поменућа дела нису изузетак у књижевности за децу. Тако, на пример, у збиркама поезије које су деци и експлицитно намењене, а које припадају предзмајевској епохи, неколико песме тематизују проблем смрти. У *Низу драгоц(ј)еној дисера* (1856) Јована Сундечића таква је песма „Гроб“ (Sundečić, 1856: 77–82), у *Невену* (1865) Петра Деспотовића песме „Природа и човек“, „Завет на гробу“ и „Срећа“ (Despotović, 1865: 38–39, 43–44, 45–48). У часопису *Голуб* из 1879. године налазимо препев Мите Поповића „Мали Стева“ (Porović, 1879: 17), у чијем је средишту дете које је изгубило мајку. Ни Змај неће заобићи тему смрти. Тако се песма „Дете и бака“ (Zmaj, 1969: 80) завршава питањем „Зар се то не може живети довека“, а на крају „Страшног зимског догађаја“ (Zmaj, 1969: 264–266) од „злосрећне деце ни трага ни гласа“ није остало. Да се смрћу нису бавили само песници за децу 19. века, већ да се њом баве и они савремени, показују „Тужна песма“ Душана Радовића (Radović, 2010: 25), те песме Драгомира Ђорђевића „Деда на последњем путу“ и „Успаванка за моју баку“ (Ђорђевић, 2009: 81, 83–84).

представља. Талварова (Talwar, 2011: 100) уме да буде радикалнија (она тврди да већ деца између три и пет година могу да разумеју иреверзибилност, универзалност и узрок смрти), али је, чини се, помирљива у закључку да можемо веровати да деца поступно овладавају биолошким аспектима смрти од треће до једанаесте године.⁵

Радови сакупљени у зборнику *Children's Understanding of Death – From Biological to Religious Conceptions* (Talwar, Harris, Schleifer, 2011) указују на неповољне ефекте избегавања разговора с децом на ову тему. За ћутање нема разлога већ стога што деца у нашем друштву и култури тешко могу да побегну од многобројних репрезентација смрти којима их засипају медији, интернет, видео-игре.⁶ Уз то, избегавање дијалога оставља могућност да деца која су изгубила блиску особу осећају појачану кривицу; ћутање, затим, утиче на то да се жалост за преминулим теже подноси, што веома често води дете у пасивност и изолацију; коначно, девијантна разумевања смрти могу да буду пут ка аутодеструктивним поступцима – суицидна деца често поседују управо такве, мање зреле концепте смрти. Потреба да се ова тема покрене у учионици постаје очигледнија кад се уочи да смрт блиског не утиче само на једно дете већ и на децу у ближем окружењу, па и школи (Talwar, 2011: 98).⁷ Талварова указује

5 О томе в. Speece, Brent, 1984; Lazar, Torney-Purta, 1991.

6 Премда таквих повода у примитивним културама нема, сама чињеница да се смрт дешава у њиховој близини приморава децу да је како-тако концептуализују. Видети, на пример, етнографски текст Рите Астутти (Astuti, 2011) о томе како деца Везо племена на Мадагаскару доживљавају смрт својих предака.

7 Уопште, повод за бављење овом темом веома је конкретан. У једној од васпитних група у којој студенти Учитељског факултета реализују своје усмерене активности била је девојчица по имену Софија; у другој, две године млађој групи, налазио се њен брат. Наредне године Софија је кренула у први разред. Девојчица је била тешко болесна и те године је умрла. Непосредно после тог догађаја студент је реализовао активност у групи у којој је био њен брат, а трагови проживљавања сестрине смрти били су очевидни: опсесивно причање о преминулој девојчици кад год се пружа

на, чини се, разумну могућност да се игнорисање овог феномена замени тенденцијом стварања мноштва концепата у вези с њом.

Толико о потреби за разговором о смрти. Кад је реч о филму, излишно је указивати на чињеницу да је неопходно њиме се озбиљније позабавити у настави – стога што је присутност визуелних медија у децијим животима и животима одраслих велика, стога што је (етички, естетички) утицај који могу да имају велики. Како у периоду похађања млађих разреда основне школе деца показују нарочито интересовање за цртани филм, нужно је више пажње посветити његовом тумачењу.

Како тумачити цртани филм

За тумачење цртаног филма у настави понуђено је неколико методичких модела (Vrabec, 1959: 88–89, 104–109; Težak, 1990: 131–145; Pjanić, 2006: 104–114; Milatović, 2014: 412–413). У њима се имплицитно или експлицитно запажа подела на садржинске и на формалне елементе. Тако је најлакше и организовати садржаје часова: на првом извршити анализу нарације, на другом анализу уметничких поступака којима се гради. Ипак, није све тако просто јер су у (цртаном) филму везе вербалног, визуелног и аудитивног снажне. Први део анализе, дакле, мора бити анализа фабуне, анализа поступака и говора ликова, као и њихова карактеризација, али то не значи строго одвајање од анализе начина обликовања.

У обзир, тако, долазе поступци који граде визуелни аспект дела: функција ракурса (поло-

жи прилика, понављање неколико дословце научених реченица о томе да је „у рају и да тамо има много играчака и да нас гледа одозго“, цртање Софије без обзира на задату тему. Понашање деце у групи се такође донекле изменило: она су желела да нам покажу како разумеју његово понашање и говорила „он је такав јер је изгубио сестру“. Верујем да ми се приликом сусрета са Софијиним смрћу први пут учинило како ова тема захтева пажњу и покушај научног сагледања.

жај камере и перспектива из које се снима⁸), употреба планова (приближавање и удаљавање камере) и кретање објектива (по вертикалној и хоризонталној оси), костим и сценографија (често имају значајну улогу у дочаравању јунака, те хронотопа у ком се јављају), као и монтажа (начин организовања филмске грађе, сличан компоновању књижевног текста). Осим ових елемената који су присутни у сваком филму, специфичност цртаног је то што он захтева и одређени начин ликовног обликовања. Могло би се рећи да оно по значају стоји напоредо с филмским. Тај значај у литератури није нарочито истакнут, што је последица општости предлаганих модела. Дакле, тумачење употребе тачке, боје и линије, начина на који се образују простор и волумен, начела компоновања статичног кадра (која су битна и у играним филмовима) морало би у анализи цртаног филма да заузме битније место. Кад је реч о аудитивним елементима, у филмској теорији је позната подела на иманентне и трансцендентне звукове. Први се састоје од дијалога, музике и шума „чији се извор налази унутар филмске слике кадра“, док трансцендентни „не представља логички елемент радње, већ субјективни коментар ствараоца“ (Вабас і сар., 1993: 973–975) и не налази се на месту радње, у кадру.

Интерпретација филма Сачекај, молим те

Јелизавета Скворцова аутор је цртаног филма *Подожди, њожалуй (Сачекај, молим те)*, који би могао да ученицима представи један могући наратив о смрти на њима близак и занимљив начин.⁹ Није лоше, ипак, овде напоменути

8 Наравно, кад је реч о цртаном филму, ради се о положају замишљеног, а не стварног објектива.

9 Филм је доступан на интернету (<https://www.youtube.com/watch?v=qF0W-1Axfg>) у руском оригиналу. Пре школске пројекције неопходно би било урадити синхронизацију, што у ери компјутера није нарочито тешко. Превод текста дајемо у прилогу (текст је превела Злата Коцић) и кроз њега се може испратити основна фабулативна линија филма, а

да на часу у центру интересовања остаје првенствено начин уметничког обликовања приче. Естетичко начело се претпоставља гносеолошком. То не умањује вредност укључења овакве приче у наставу јер учитељ таквим избором показује да се и о овој теми може разговарати ако се осећа потреба.¹⁰ У даљем тексту скицираћемо анализу основних елемената филма Скворцове, а који ће од тих елемената бити евентуално обрађени на часу, зависи од околности у којима се изводи.

Упоредивање ликова с децом. – Идентификација с ликовима у млађим разредима основне школе представља важан чинилац у доживљавању уметничког дела (уп. Vrabec, 1959: 31–40). Како је у разговору о делу најбоље поћи управо од непосредног доживљаја ученика (Milatović, 2013: 282), спона између тог разговора и детаљније анализе може бити управо упоређивање ликова с децом. Већ на почетку се примећује како је глас наратора глас дечака; међу главним јунацима су дечак и девојчица, а први пут кад се појављују у филму налазе се на љуљашкама. Осим тога, поједини реквизити подсећају на играчке – царев мач не личи на озбиљно оружје, његов коњ наликује рингишпилском коњићу.

Физичка карактеризација ликова. – Начин на који је лик физички представљен узима учешће у карактеризацији и може се обрадити пре тумачења поступака или упоредо с њима. У филму Скворцове Смрт је, тако, персонификована и врши радње карактеристичне за човека (пројектује филм, хода, зева, чешка се по глави). Ваља запазити боје којима је представљена: црна и бела стварају јак контраст, а у тумачењу се активирају и њихове симболичке вредности – црна као мрак и симбол жалости, бела као бледило и без-животност. Њене очи дате су само црним тачкама, које не допуштају могућност нијанси-

читаоцу свакако препоручујемо да га погледа на наведеној адреси.

10 За вођење евентуалних даљих разговора с ученицима ваља консултовати и одговарајуће приручнике (на пример, Smith, 1999; Holland, 2001; Turner, 2005).

рања емоција. Њена коса је рашчупана и ивице су јој оштре, а руке подсећају на канце. Све то заједно оставља утисак да је опасно приближити јој се и да онај ко се нађе у њеним канцама не може из њих да утекне.

Послужујући ликова и психолошка карактеризација. – Лик Смрти уводе кадрови у којима пушта слајдове. Она седи опуштено и надмено: налакћена на једну шаку и с другом пруженом по дијагонали. Њено лице је безизражајно, па одагле долази утисак равнодушности. Током читаве следеће целине Смрт не мења значајно положај ни расположење: све што се дешава на филму – војске, рат и мржња – за њу не представља новост. Новина није ни то што је цар бацио недужну девојчицу у њене руке: огроман зев је знак да ће – ако се нешто занимљивије не деси – ускоро заспати. У тренуцима кад Смрт угледа дечака, код ње се први пут појављује изражајнија мимика из које се ишчитавају зачуђеност и негодовање. Та промена посредно казује о изузетности дешавања: ако је остала равнодушна на погибију целе цареве војске, а покреће је поступак дечака, то говори колика је вредност дечаковог поступка. Његов силазак у мрак представља индивидуални чин жртве, који свој подстицај налази у љубави према другом, док је царева војска вођена инертношћу, чији се извор наслућује у беспоговорном и за себе неосмишљеном служењу сили деструкције. Касније лебдење девојчице ка просторима живота, одакле је пала у понор Смрти, рађа у овој неодлучност. Премда је ништа не спречава да девојчицу својим канцама смрви, Смрт одлучује да је остави живу не би ли проникнула у чудо љубави које се пред њом дешава. Збуњеност пред тим чудом очитује се, колико у њеним речима, толико и у жмиркању очима и чешкању главе. Кад прихвати девојчицин предлог да ипак мало сачека, Смрт своју надмоћ показује тако што пешчаник пребацује из једне у другу руку као да жонглира. Ипак, то што се њена глава приликом пребацавања пешчаника из једне у другу руку у потпуности заро-

тира може се видети и као најава преокрета у њеном понашању. Упоредивање горњег и доњег дела пешчаника указује на њену усамљеност: док дечак и девојчица заједно плове плавим, она на другој страни пешчаника стоји сама, што буди благу емпатију за њену позицију, емпатију која је нарочито појачана кадром у ком седи држећи главу у рукама, постаје све мања и окружена тамом. Кад се пробуди из сна у који је пала, Смрт се осећа превареном, јер је девојчица „заборавила“ на дато обећање да ће се вратити, и осећа бес, а он се манифестује кроз мимику и, највише, кроз разбијање пешчаника и нарастање. Њено нарастање прекрива у кадру музичаре и вола, цео свет сна који се прожимао са светом живота и љубави. Она, међутим, у сусрету с девојчицом поново бива зачуђена (жмиркање, дуги поглед). У завршној сцени, дечак и девојчица су заштићени од Смрти унутар рибе, али оно што обеспокојава је њена величина и што их гледа одозго, чиме се одржава утисак њене надмоћи. Ипак, остварен је овде и занимљив контраст: дечак и девојчица мирно спавају, док је Смрт та која је будна, замишљена и(ли) збуњена; дечак и девојчица су спокојни, Смрт је та која је неспокојна.

Нереално представљање ликова и збивања. – Једна је од најбитнијих карактеристика цртаног филма. Аутор на овај начин користи могућност да представљену реалност изобличи тако да снажније акцентује одређена места у причи. Тако, кад девојчица пред Смрћу почне да лебди, Смрт је „ принуђена“ да се снађе, да узме конопчић „ex nihilo“ и привеже је за дно кадра. Управо зато што се конопчић појавио ниоткуда, овај њен поступак је комичан и има вредност гега, али и тај гег је функционалан. Потреба да прибегне помоћном средству како би зауставила лебдење девојчице може да оцрта и малу скицу односа Смрти и девојчице, то јест према девојчици, а у томе учествује и несразмера у њиховом представљању. Док је спочетка Смрт била знатно већа и посматрала девојчицу одозго, овде већ није тако: они су по величини постали изједна-

чени и девојчица је изборила равноправно место у дијалогу.

Хришћански мотиви. – Оно што Смрт сања пуно је симболичког потенцијала. Појава *три* рибе и *три* рибара уводи симболичне бројеве у игру, али не само то: три рибара неодољиво подсећају на причу из *Новой завети* у којој Христ приволи три апостола да крену за њим и следе његово учење. Овакво читање подржано је управо тиме што рибе (које су, иначе, један од начина представљања Христа) уздижу рибаре у небо. На огромној наранџастој риби, а касније у њеној утроби, дечак и девојчица налазе своје уточиште загрљени: љубав им омогућава то уточиште, а оно их, макар донекле, штити од Смрти.

Упоредивање с одликама народне бајке. – Кроз овакво упоређивање постаће видљивији начин обликовања наратива Скворцове. Сличност је могуће уочити у одсуству прецизности временско-просторне локализације и одабиру типичних ликова (цар и војска) или оних блиских типичним (дечак и девојчица су пандан срећном љубавном пару из бајке), као и у присуству чудесних мотива. Насупрот томе, већ увођење Смрти као једног од главних ликова представља мање типичан одабир. Кад је реч о композицији, уочава се отворени крај: наиме, основни конфликт који се дешава у филму остаје нерешен, по чему се она разликује од традиционалних бајки, а приближава савременим текстовима за децу.

*Функција ликовних елемената.*¹¹ – Иако уочавање неких ликовних елемената не би требало да буде тешко, некад није лако објаснити њихову функцију, па је нужно извршити добар избор. Овде ћемо детаљније говорити о оном што је у нашем филму најдоминантније: о употреби тачке и боје, као и о обликовању површине и њене текстуре.

¹¹ За пружену помоћ у анализи ликовних и музичких елемената филма захвалност дугујем Јани Растегорац и Сањи Срећковић.

Најзначајнија употреба *тачке* повезана је с приказивањем очију. Ту се примећује градација: од приказа ока сведеног на црну тачку у случају Смрти, преко тачке у обојеном кругу у случају цара, до двоструко уоквирене тачке у случају младића, девојке, музичара и животиња (изузев пса на почетку и на крају), што је најближе реалном изгледу људског ока (зенице, дужице и беоњаче). Захваљујући црној тачки, постиже се изражајност лица, како у случају људи и животиња, тако и у случају Смрти. Међутим, уоквиравање централне тачке ока додатно обогаћује његову изражајност, омогућавајући приказивање ширег спектра емоција. Тако је у случају царевог лица бес нарочито наглашен уоквиравањем тачке правилним кругом који сугерише исколаченост очију, док се у случају младића и девојке размена љубавних нежности и чежњивих погледа дочарава захваљујући могућности померања дужица лево–десно, горе–доле. Паралелизмом у *дојама* које приказују тело, лице и косу младића и девојке постиже се утисак њихове блискости и упућености једног на друго. Беле птице и цвеће који прате њихове емоције граде контраст у односу на интензивно обојен остатак природе. Својом светлином, младић и девојка представљају део света природе у коме се налазе, али се белином и издвајају од околине, градећи сопствени свет љубави. Хармонија се нарушава кад се појави цар: тад почињу да доминирају топле боје, нема контраста који би истакао фигуру, већ је она слично обојена као позадина. Превлашћу црвених и наранџастих тонова, као и кроз акцентовање очију оним жутиим наглашени су овде осећање беса и агресивност.

Оно што се у филму везује за живи свет има већу динамику издељености на *површине* које граде међусобне односе обликом и бојом, као и богатију *текстуру*, док је оно што се везује за Смрт оскудније, сведеније и без изражене текстуре. Површине које доминирају кадровима у којима Смрт посматра „филм“ уједно су оне које чине њену фигуру – лице, косу, труп и

руке, док се понегде појављују и линијски приказане ноге. Позадина је једнолично испуњена црном, док се у оквиру саме фигуре могу запазити назнаке валера, нарочито кад је у питању лице. Разлика између Смрти и живих бића наглашена је третирањем површине у две сцене које се могу упоредити: кад Смрт ствара црну цик-цак површину / дебелу линију на пределу кроз који пролази и кад музичари са својим инструментима полећу у небо остављајући плави траг на жутој позадини. Траг који оставља Смрт је једноличан и, као што је већ поменуто, ахроматски, док је траг који остављају музичари интензивно обојен и обогаћен разиграним мрљама и тачкама боје.¹²

Функција филмских елемената. – У обликовању цртаног филмова *ракурсу* обично припада рубно место. Ипак, симптоматично је да се он у филму Скворцове мења само на једном месту: на оном које приказује пад девојчице у руке Смрти. Тај пад и његова страхота, постепено а брзо нестајање девојчице, дочарани су не само приказом из профила (као пад коњаника) већ и приказом из горњег ракурса, који је зумирао њено лице, а потом и његово брзо пропадање у понор ка Смрти – тако је додатно истакнута драматичност представљене ситуације. Тим пре што је једина и што се тако још више издваја од остатка филма, ова промена ракурса има огромну експресивну снагу.

Уједињена планова помаже у стварању утиска тродимензионалности, која је више остварена њом и величином фигура него ликовном перспективом. Смењивање планова (од општег тотала до детаља) врши функцију успешнијег визуелног наглашавања оног што је бит-

12 Већ на први поглед је уочљив утицај дела Марка Шагала на ликовно обликовање филма: присуство риба и волова, преклапање људских фигура, сликање сновидних предела, уплив онирички онеобичених библијских мотива само су неке од сличности које се могу и унутар наставног процеса констатовати кроз упоређивање Шагалових репродукција и овог цртаног филма.

но. Тако се значајан део крупних кадрова односи на кадрирање лица главних ликова и има за циљ да упечатљивије представи њихова расположења, чиме потпомаже и гледаочево „уосећавање“. Ако се изузме загледање Смрти у камеру на једном месту, она се први пут у крупном плану појављује намрштена кад дечак креће „у доњи свет“. На овом месту није лоше повезати употребу плана с интензитетом емоције филмског лика. Слично је и с приказом осећања цара, који се у крупном кадру појављује у тренутку највећег беса, односно у случају дечака и девојчице (крупни кадар кад су ситуације наглашено драматичне или романтичне).

Значај *сценографије* показује се, рецимо, на самом почетку, кад је спуштање објектива праћено растом дрвећа и цветова на њему. Тај раст кореспондира с расположењем дечака и девојчице пре него што Смрт уђе у кадар. Симболика белог, која је доминантна у приказу дечака и девојчице, шири се и на остали живи свет: цвеће и птице су касније представљени истом бојом као они, а та боја је свакако супротстављена црном трагу Смрти. На другом месту, током дијалога који воде девојчица и Смрт, звезде у позадини постају све присутније, што симболизује продор светлости у дотад потпуну црну позадину која окружује Смрт.

Монџажа поштује хронолошки ток приче (линеарна је) и у њој нема већих искорака ако се изузме онај у просторе сна Смрти. С овог аспекта занимљива је, међутим, различита употреба истог кадра на самом почетку и при крају филма. Кадар који обухвата пејзаж, кученце и људе на бициклима на крају се, после сна и поновног сусрета с девојчицом, пред очима Смрти појављује изокренут. Већ појава сна представља одраз њеног „пробуђеног“ психичког живота, а наопачке окренут кадар овде још експлицитније проговара о промени, обрту унутар лика. Спочетка равнодушна према свему што (се) приказује на слајдовима, равнодушна и према погибији

цареве војске, Смрт је сад уздрмана и зачуђена пред светом који проматра.

Функција аудиовизуелних елемената. – У филму је веома мало *иманентних звукова*. Тако се, рецимо, кретање пса и бицикла на почетку филма и царово шутирање камена не чују. Најупечатљивија појава иманентног звука је она кад има функцију да снажније представи расположење Смрти. Зевање је супротстављено разбијању пешчаника и шкрипи која прати њено нарастање. Он, дакле, једном представља најинтензивнију равнодушност, други пут најинтензивнији бес. Узрок томе што иманентних звукова нема у већој мери може бити и чињеница да он обично употпуњује визуелно опажање кадра тако што „чини слику убедљивијом, реалнијом и потпунијом“. Жеља за представљањем приче као реалне била би у сукобу с њеним експлицитно изреченим бајковним одређењем.

Трансцендентни звук има могућност да се повезује са сликом на принципима синхронитета или асинхронитета. Овде је то музика, а требало би у њеној анализи непрестано повезивати „осећање“ које сугерише с приказом радње и инсистирати на њиховом односу. Можемо се ослонити на елементе попут мелодије и ритма, препознавања инструмента који производи звук; такође, на повезивање с музичким искуством: с мелодијама које смо већ чули. Цртани филм почиње *мелодијом* у природном ха-молу. Мешавина „тужног“ мола и „веселкастог“ валцерског *ритма* сугерише да прича коју гледамо није ни сасвим весела (јер говори о Смрти), а није ни сасвим тужна (јер је, ипак, бајка). Кад се касније појаве дечак и девојчица у жбуњу, јавља се звук музичке кутије. Он, нарочито услед свирања Брамсове „Успаванке“, асоцира на нежност и детињство. Осећај пријатности подржан је и преласком из мола у дур.¹³ У цртаном филму има и *ионављања музичких секвенци*. Тако се она која

је пратила лице Смрти док пушта пројектовање филма о цару и његовој битки, као и пад његових војника у њен црни простор, понавља после сусрета дечака и девојчице. За време тог понављања Смрт седи сама и замишљена, дечак и девојчица се појављују унутар пешчаника, затим Смрт шири руке међу којима се војници претварају у прах и леже да заспи. Злослутна музика у новом контексту има најмање двоструку вредност. Прво, она може да се односи на протицање времена у пешчанику иза кога Смрт ипак треба да дође по своје, премда се у лицима дечака и девојчице страх од њеног доласка не види; такође, она уводи „страшне, страшне“ снове Смрти о животу. Друго, појава ове секвенце сад није условљена само приказима које прати, већ и поређењем с оним које је раније пратила. Док је у првом њеном јављању Смрт била равнодушна и надмоћна, сад делује забринуто и зачуђено. Призор борбе у рату, уз то, контрастиран је приказу пловидбе дечака и девојчице у пешчанику.

Против ћутања

Анксиозност тренутка препоручује избегавање разговора с ученицима о темама попут смрти. Верујемо, ипак, да је такав дијалог преко потребан, а на то указују и закључци студија које смо навели. Иако данас није (примарни) посао учитеља да с ученицима разговара о смрти, његов задатак мора бити да ненаметљиво отвори и ту тему. На часовима српског језика повод за разговор о њој може бити књижевно дело у чијој структури мотив смрти заузима значајно место; може, међутим, бити и слојевито исприповедана прича Јелизавете Сквиорцове у чијем средишту се налази њен персонификовани лик. То што је баш лик Смрти у средишту филма *Сачекај, молим те*, не би морало ништа да значи, да његова уметничка вредност није неупитна. Она се нарочито показује у пажљивом компоновању свих његових аспеката, у чврстој спрези онога *што*

¹³ У оригиналу Брамсова „Успаванка“ је у Ес-дур, а овде је пребачена у Де-дур.

се прича и онога како се прича. Тако постигнута синтеза омогућава дубљи разговор о начинима обликовања цртаног филма и о функцији његових вербалних, визуелних и аудитивних елемената;

тако ово уметничко дело пружа сјајну могућност да се у његовој обради укрсте две маргине наставе у млађим разредима основне школе: разговор о смрти и настава филма.

Извори

- Babit, N. (2004). *Večiti Takovi*. Beograd: Dereta.
- Despotović, P. (1865). *Neven – pesme za decu*. Sombor: Štamparija A. Vagnera i drugara.
- Đorđević, D. (2009). *Nije lako biti dete*. Beograd: ZZU.
- Gijo, R. (1999). *Bela griva*. Beograd: ZZUNS.
- Popović, M. (1879). Mali Steva. U: Blagojević, J. (ur.). *Golub – list za srpsku mladež*, 1 (2). Sombor: Knjižara Milivoja Karakaševića.
- Radović, D. (2010). *Poziv na putovanje*. Beograd: ZZU.
- Skvorcova, E. (2002). *Podoždi, požaluj*. Posećeno 4. 4. 2015. godine na: https://www.youtube.com/watch?v=qF0W-_1AxFg.
- Sundečić, J. (1856). *Nizъ dragocъnogъ bisera ili Duhovne i moralne pъsme za dъcu*. Zadar: Knъigorečatnja Br. Battara.
- Vajt, E. B. (1989). *Šarlotina mreža*. Tuzla: Univerzal.
- Zmaj, Jovanović, J. (1969). *Dečje pesme*. Novi Sad: Matica srpska.

Литература

- Astuti, R. (2011). Death, Ancestors, and the Living Dead: Learning without Teaching in Madagascar. In: Talwar, V., Harris, P. and Schleifer, M. (Ed.). *Children's Understanding of Death – From Biological to Religious Conceptions* (1–11). Cambridge: Cambridge University Press.
- Babac, M. i sar. (1993). *Leksikon filmskih i televizijskih pojmova*. Beograd: Naučna knjiga – Univerzitet umetnosti.
- Beit-Hallahmi, B. (2011). Ambivalent Teaching and Painful Learning: Mastering the Facts of Life. In: Talwar, V., Harris, P. and Schleifer, M. (Ed.). *Children's Understanding of Death – From Biological to Religious Conceptions* (41–60). Cambridge: Cambridge University Press.
- Diklić, Z. (1989). *Lik u književnoj, scenskoj i filmskoj umjetnosti: metodički aspekti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Holland, J. (2001). *Understanding Children's Experiences of Parental Bereavement*. London and New York: Jessica Kingsley Publishers.
- Ilić, P. (2006). *Srpski jezik i književnost u nastavnoj teoriji i praksi – metodika nastave*. Novi Sad: Zmaj.
- Lazar, A., Torney-Purta, J. (1991). The Development of the Subconcepts of Death and Dying in Young Children: A Short-Term Longitudinal Study. *Child Development*, 62/6, 1321–1333.

- Mahon, M. (2011). Death in the Lives of Children. In: Talwar, V., Harris, P. and Schleifer, M. (Ed.). *Children's Understanding of Death – From Biological to Religious Conceptions* (61–97). Cambridge: Cambridge University Press.
- Matthews, G. (1994). *The Philosophy of Childhood*. Cambridge: Harvard University Press.
- Milatović, V. (2014). *Metodika nastave srpskog jezika i književnosti – u mlađim razredima osnovne škole*. Beograd: Učiteljski fakultet.
- Milenković, S. (1999). Nastava filma u mlađim razredima osnovne škole. *Metodička praksa*, 1–2, (78–88).
- Mrkalj, Z. (2011). *Na časovima srpskog jezika i književnosti*. Beograd: ZZU.
- NP (2004). Pravilnik o nastavnom planu i programu za prvi i drugi razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja. *Prosvetni glasnik* (2–10), 2004/10. Beograd: Službeni glasnik RS.
- NP (2005). Pravilnik o nastavnom planu i programu za prvi, drugi, treći i četvrti razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja i nastavnom programu za treći razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja. *Prosvetni glasnik* (2–9), 2005/1. Beograd: Službeni glasnik RS.
- NP (2006). Pravilnik o nastavnom programu za četvrti razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja. *Prosvetni glasnik* (4–13), 2006/3. Beograd: Službeni glasnik RS.
- Pavlović, Ž. (2010). *Film u školskim klupama (pledoaje i praktična uputstva za uvođenje filma u školu kao nastavnog predmeta)*. Beograd – Niš: 3D+, NKC.
- Pjanić, R. (2006). *Film u nastavi maternjeg jezika (bosanskog, hrvatskog, srpskog)*. Sarajevo: Svjetlost, ZZUNS.
- Radovanović, B. (1999). Filmska kultura u nastavi srpskog jezika. *Metodička praksa*, 1–2, 89–92.
- Roter Blagojević, M. (2015). Film. U: Pijanović, P. (ur.). *Leksikon obrazovnih termina* (859–860). Beograd: Učiteljski fakultet.
- Smiljković, S., Milinković, M. (2010). *Metodika nastave srpskog jezika i književnosti*. Vranje – Užice: Učiteljski fakultet u Vranju, Učiteljski fakultet u Užicu.
- Smith, S. (1999). *The Forgotten Mourners*. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Speece, M., Brent, S. (1984). Children's Understanding of Death: A Review of Three Components of a Death Concept. *Child Development*, 55 (5), 1671–1686.
- Talwar, V. (2011). Talking to Children about Death in Educational Settings. In: Talwar, V., Harris, P. and Schleifer, M. (Ed.). *Children's Understanding of Death – From Biological to Religious Conceptions* (98–115). Cambridge: Cambridge University Press.
- Težak, S. (1990). *Metodika nastave filma na općeobrazovnoj razini*. Zagreb: Školska knjiga.
- Turner, M. (2005). *Someone Very Important Has Just Died*. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Vican, D., Milanović Litre, I. (2006). Nastavni plan i program za osnovnu školu. Zagreb: Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa.
- Vrabec, M. (1959). *Filmska umjetnost i škola*. Sarajevo: ZZUNS.

Подожди, пожалуй	Сачекај, молим те
Поздно уже. А хочешь, я тебе сказку расскажу, страшную-страшную? Про смерть.	Касно је већ. А хоћеш да ти испричам бајку, страшну-страшну? О Смрти.
Жила-была Смерть, и где она проходила, там цветы вяли, и трава засыхала. Она была страшная-страшная, черная-черная, как яма, и кто умирал, в нее попадал.	Живела тако Смрт, и где год она прође, ту увене цвеће, и трава се сасуши. Јер, била је страшна-страшна, црна-црна, као јама, и ко год је умро, у њу је упадао.
Шел однажды царь с войны. Его победили, его всадников погубили. Он был злой-злой. И вдруг он услышал смех в кустах. Ха – ха – ха. И еще: цмок – цмок – цмок. Подошел, смотрит царь в кусты, а там – в общем, мальчик с девочкой, целуются и обнимаются.	Враћао се једном цар из рата. Победили су га, и коњицу његову потукли. Био је ужасно љут. И одједном он зачује смех из жбуња. Ха-ха-ха. И још: цмок-цмок-цмок. Приђе цар и гледа у жбуње, кад тамо – укратко, дечак и девојчица, љубе се и грле.
Царь разозлился:	Цар се разбесни:
– Я войну проиграл, а вы тут...	– Ја сам рат изгубио, а ви ми се ту...
Взял девочку и бросил. Куда куда? В руки смерти.	Узме девојчицу и баци је. И куда то, куда? Право у руке Смрти.
Смотрит смерть, а девочка-то жива-жива.	Гледа Смрт, а девојчица жива-живијата.
Девочка и говорит смерти:	И каже јој девојчица:
– А хочешь, я тебе расскажу, как жить хорошо, хочешь? Только не сейчас, потом. А сейчас, отпусти меня к милому своему, хоть на минуточку, а?	– А хоћеш да ти испричам како је лепо живети, хоћеш? Али не сад одмах него после. А сад ме пусти да одем до свог драгог, макар на минут један, а?
Смерть удивилась:	Смрт се зачуди:
– Ты что, не понимаешь, что ли?	– Ама ти, изгледа, не схваташ, је л?
Подумала смерть: Ну ладно, дам я ей время.	И поразмисли Смрт: Па добро, да јој дам време.
– Одна ночь. Только одна ночь! А потом беги ко мне, и не опаздывай!	– Једну ноћ. Само једну ноћ! Али онда – трк право код мене, и немој да касниш!
А время пошло. И побежала-побежала девочка к милому своему.	А време већ тече. И појури-појури девојчица свом драгом.
А смерть уснула, и снились ей странные-странные сны, про жизнь.	А Смрт заспи, и сањала је чудне-чудне снове, о животу.
Девочка нашла, встретила своего милого, и про время-то позабыла.	Девојчица пронађе свог драгог, састану се, и она потпуно заборави на време.
И много времени прошло.	И прође много времена.
Смерть проснулась, видит, девочки да и нету. Разозлилась смерть, ногами затопала. Сама пошла за девочкой.	Смрт се пробуди, гледа, а девојчице нигде. Расрдила се Смрт, само топће ногама. Пође по њу сама.
А девочка говорит:	А девојчица каже:
– Тихо ты, вишь, милый спит. Не буди милого моего.	– Пссст, тише! Зар не видиш, драги ми спава. Не буди мога драгог.
Тут смерть совсем растерялась и говорит:	Ту се Смрт начисто изгуби и вели:
– Ты забыла, перед тобой долг. Прошло время.	– Заборавила си на своју обавезу. Време је истекло.
А девочка ей говорит:	А девојчица јој каже:
– Знаю, что ждешь, да вот милый спит, не будить же его, правда. А вот, когда проснется, тогда подожди еще немного.	– Знам да ме чекаш, али ево, драги ми спава, па како да га пробудим, стварно. А ето, кад се пробуди, онда још малчице причекај.
Смерть смотрит на них и молчит. Даже залюбовалась. О, красиво-то как! Подожду еще немного, пожалуй.	Смрт их посматра и ћути. Чак је и задивљена. О, како је само лепо!
	Да л' да онда причекам још мало.

Summary

Conversation with the topic of death and interpretation of the cartoon are marginalized of the curricula and teaching praxis in lower grades of the Primary school. In the first part of the text, there are arguments why conversation about both of them is very important in the first cycle of education, whereas the second part of the paper is focused the analysis of the cartoon. It is Подожди, пожалуйста (Wait, please) by Jelizaveta Skvorcova, which in the focus has the image of Death, and with careful composing of elements of the story and the way it is told, strong artistic synthesis is achieved. This synthesis allows, apart from the dialogue about death, deeper conversation about the ways of moulding the cartoon and functions of its verbal, visual and audio elements.

Key words: *death, film, lower grades of the primary school, Methodology of Serbian Language Teaching.*