

# PROSTOR U DJEČJEM FILMU *SEDMI KONTINENT*

**Sanja LOVRIĆ KRALJ**

Učiteljski fakultet, Sveučilište u Zagrebu, Hrvatska  
sanja.lovric@ufzg.hr

UDK 791.221.8: [791.43-053.2:141]

Izvorni znanstveni rad

**Berislav MAJHUT**

Zagreb, Hrvatska  
bmajhut@gmail.com

**Lucijana BUBNJIĆ**

Osnovna škola Nikole Tesle, Zagreb, Hrvatska  
lucijanabubnjic@gmail.com

## Sažetak

U radu se razmatra društvena i narativna funkcionalnost uporabe prostora i njegov interpretativni potencijal u dječjem filmu *Sedmi kontinent* (1966.) Dušana Vukotića. Autor radnju filma smješta u svijet odraslih koji je neosjetljiv za potrebe svojih dječjih stanovnika pa oni putem fantastičnog portala vode odlaze u drugi, humaniji svijet. Suprotstavljanjem realističkog svijeta onomu fantastičnom, utopijskom, Vukotić gradi ideju dječje republike (Majhut i Lovrić Kralj, 2016) koja, za razliku od svojih književnih pandana, a s obzirom na prirodu filmskog medija, mora vizualno reprezentirati prostor slobode, dječje igre i zajedništva. Unatoč naglasku na dihotomiji dvaju svjetova, odraslih i djece, analiza pokazuje kako utopistički svijet dječje republike služi tek kao komentar i kritika kapitalističkoga društvenog uređenja. Naime, svijet odraslih koji ne razumije djecu nije svijet socijalizma već kapitalističkog zapada. U radu će se nastojati istražiti način na koji se na površini nastojala prikazati slika tolerancije, dječje nevinosti, mašte i ostalih dječjih atributa da bi se u dubljim slojevima filma oštro obračunavalo s ideološkim protivnicima.

**KLJUČNE RIJEČI:** *dječja republika, prostor, utopija, socijalistički film, fantastika*

## Uvod

Dječji film *Sedmi kontinent* nastao je 1966. u jugoslavenskoj i čehoslovačkoj suprodukciji. Prema pripovijetci Čehinje Ružene Fišerove režirao ga je tada već oskarovac

Dušan Vukotić kao svoj prvi igrani dugometražni film.<sup>1</sup> Priča filma *Sedmi kontinent* tematizira kontinent koji jedne noći izranja iz mora i na koji slučajno dolaze dva protagonista, Bijeli dječak i Žuta djevojčica, odlutavši u čamcu na napuhavanje. Uskoro im se na kontinentu pridružuje i treći protagonist, Crni dječak, doplovivši na obalu pješčanog kontinenta na drvenim vratima. S pomoću zemljovida kao fantastičnog objekta djeca izgrađuju svijet sadeći stabla s karte u pijesak, a karta im posluži i kao fantastični portal s pomoću kojeg mogu (pogledom kroz rupu načinjenu u karti) zaviriti u bilo koji dio svijeta te pozvati ostalu djecu svijeta na novi kontinent. Djeca dolaze ploveći na površini vode na različitim plovilima: triciklu, stolici, komodi, konjicu za njihanje. Kontinent postaje prostor slobode i igre, a nastanjuju ga djeca i stabla iz svih krajeva svijeta te fantastične školjke koje sviraju. Kad djeca naiđu na jednu koja ne svira, obraćaju se odraslima za pomoć. U svijetu odraslih do tada se već stvorila panika koja je dovela do kolapsa sustava i niza pokušaja rješavanja problema u okviru društvenih praksi u slučajevima najvećih opasnosti. Međutim, kad odrasli djeci ne uspiju dati zadovoljavajući odgovor, a s obzirom na to da su u međuvremenu i sama riješila problem, djeca se vraćaju na svoj kontinent ostavljajući odrasle za sobom u nemoći i očaju.

Glavna je tema filma sukob dvaju svjetova – onoga dječjeg i odraslog. Odrasli djecu ne razumiju, ne uvažavaju njihovo mišljenje i osjećaje, ne poklanjaju im pažnju ni svoje vrijeme, ne osiguravaju im temeljna prava na igru, sigurnost i dom. Zato djeca odlučuju otići u sretni prostor Sedmog kontinenta koji ostaje u potpunosti zatvoren svim odraslima. Sukob se, dakle, završava fizičkim razdvajanjem suprotstavljenih strana bez mogućnosti pomirenja – djeca stvaraju novi svijet, bez odraslih, u potpunosti drukčiji od svijeta iz kojeg su otišli, a odrasli ostaju s druge strane očajni što ne mogu do svoje djece i osuđeni na ostanak u svojem svijetu koji je, očigledno, zbog nehumanih odnosa na kojima je sazdan osuđen na propast. U fokusu rada bit će analiza prostora u filmu *Sedmi kontinent*, posebice s obzirom na to kako prostor sudjeluje u izgradnji imaginarija sukobljenih strana s interpretacijom ideje filma u kontekstu jugoslavenskih, ali i svjetskih društvenih, kulturnih i ideoloških okolnosti u kojima film nastaje.

<sup>1</sup> Scenarij su napisali Dušan Vukotić i Andre Lušičić. Knjigu snimanja napisali su Dušan Vukotić i Predrag Delibašić. Suradnja na dijalozima Vladislav Novak, Vladimir Andrić i Jan Beer (Vukotić i Delibašić, 1966).

## Tema *Sedmog kontinenta* u kontekstu dječje kulture za vrijeme socijalističke Jugoslavije

Dječji protest kojim djeca traže svoj prostor za igru i ostvarivanje svojih prava prikazan u filmu *Sedmi kontinent* u dječjoj kulturi socijalističke Jugoslavije nije novost. Zapravo se film može promatrati kao paradigmatičko ostvarenje ideje *djeteta stanovnika dječje republike* (Majhut i Lovrić Kralj, 2022) koja je nastala 50-ih godina 20. stoljeća u Jugoslaviji pod utjecajem vanjskopolitičkih utjecaja i unutrašnjopolitičkih prestrukturiranja. Termin djeteta stanovnik dječje republike reprezentira sliku naizgled apolitičnog djeteta, izmještenog iz svijeta odraslih, stanovnika svjetske dječje republike, koje odrasle može upozoriti na istinske vrijednosti u životu. Odrasli žive u svijetu sukoba, ratova, ograničenja i razlika s obzirom na društvene, klasne i rasne odlike, a djeca ih upozoravaju na njihovu dužnost da svoj djeci osiguraju mir, slobodu i sigurnost. Živeći u svojem svijetu, svijetu djetinjstva i mašte koje ne poznaje takvih ograničenja, djeca cijelog svijeta ujedinjena mogu donijeti promjene i uvesti humanost i prijateljstvo u svijet odraslih.

Formiranje ovakve slike djeteta u Jugoslaviji rezultat je političke odluke koju je moguće pratiti u njezinu razvoju. Drugi svjetski rat bio je eksces koji je poremetio odnose i uloge djece i odraslih: djeca su sudjelovala u borbama i suočavala se sa strahovima, gubitcima i ekonomskom nestašicom zajedno i izjednačeni s odraslima. Ni poratno vrijeme nije napustilo ratni diskurs, a poslijeratna izgradnja zemlje ponovno je ujedinjavala djecu i odrasle u zajedništvu, i to u fizičkom doprinosu kao i u mentalnoj izgradnji jugoslavenske nacije koju identificiraju zajednički neprijatelji. Međutim, nakon 1948. i Rezolucije Informbiroa jugoslavenska vanjska politika se u određenoj mjeri okreće od SSSR-a te uspostavlja suradnju s Ujedinjenim narodima. Već od navedene godine u školama se slavi Dan ujedinjenih naroda (Koren, 2012: 443) čiji je osnovni cilj djelovanja ponovno uspostavljanje mira i prijateljstva među narodima. Da bi se mir uspostavio, ali i osiguralo da se kataklizma Drugoga svjetskog rata više nikad ne ponovi, bilo je potrebno krenuti od najmlađih, onih koji promjene u svijetu trebaju iznijeti na svojim leđima. U dječji je habitus zato bilo potrebno ugraditi one stavove i moralne vrijednosti koje će u svijet donijeti više tolerancije, razumijevanja i mira. Da se taj zaokret u vanjskoj politici odrazio na stvaranje nove slike djeteta, usporedne onoj u ratu stvorenoj slici, vidljivo je u brojnim političkim odlukama, kulturnim manifestacijama, promjenama u obrazovnom sustavu te umjetničkim narativima upućenima djeci koji će uslijediti.

Godine 1950. pismom Centralnog komiteta Komunističke partije Jugoslavije upućenim centralnim komitetima republika i CK NOJ 8. lipnja 1950. započinje prestrukturiranje Saveza pionira kojem se zamjera pretjerana disciplina i vojnički duh, a do-

nose se smjernice za razvoj u smjeru odgojno-obrazovne organizacije koja će svoje ciljeve nadzora dječjega izvanškolskog vremena nastaviti provoditi, ali sa zabavnijim sadržajima:

Saveti saveza pionira treba da proučavaju problematiku rada iz života dece u vanškolskom vremenu, kao i rad i vaspitanje predškolske dece, da daju predloge i smernice za razvijanje toga rada, da se brinu o štampi i dečjoj literaturi, o podizanju ustanova i objekata potrebnih za okupljanje i zabavu dece. (Iz pisma CK KPJ, upućenog jula 1950. CK KP republika i CK NO Jugoslavije) (anon, 1972: 6)

Promjena u strategiji rada saveza pionira u određenoj je mjeri potaknuta svakako i *Univerzalnom deklaracijom o ljudskim pravima* donesenom 1948. prema kojoj se u članku 25. posebna skrb i pomoć te društvena briga posvećuje majkama i djeci. Savet za vaspitanje i zaštitu dece Jugoslavije 1953. donio je odluku proslavljanja Dječjeg tjedna koji je određen da će se obilježavati prvog tjedna listopada (anon, 1972), a 1954. godine ustanovljen je Međunarodni dječji dan OUN-a i UNICEF-a, a u sklopu tog tjedna obilježen je i dječji dan:

[...] u Rijeci je oduvijek Dječji tjedan imao vrlo opsežan i uspio program. U proslavi [Međunarodnog dana djeteta] 1954. godine pioniri su u toku tjedna podijelili građanima 30.000 letaka, na kojima je bila objavljena Deklaracija o pravima djeteta. (prema broju 12 lista „Naša djeca“ iz 1954. godine, Paravina, 1957: 56)

Od 1955. godine u nastavnim planovima i programima umjesto dotadašnjih ciljeva različitih nastavnih predmeta poticanja ljubavi prema domovini i mržnje prema neprijatelju počinju se pojavljivati ciljevi poticanja miroljubivosti, suradnje i prijateljstva među narodima (*Prosvjetni vjesnik*, 15. travnja 1955.) čime Partija zapravo mijenja političku retoriku i približava se UN-ovim nastojanjima, ali u političkom djelovanju često dolazi i do raskoraka. Naime, paralelno s retorikom prijateljstva među narodima i dječjim molitvama za mir, Jugoslavija ubzano radi na naoružanju i izradi atomske bombe (Majhut i Lovrić Kralj, 2022: 131).

Međutim, iako je politika Komunističke partije Jugoslavije učinila veliki iskorak u međunarodnim odnosima, u potrazi za vlastitim, jugoslavenskim putem u komunizam pažljivo se vagalo kako u svim djelovanjima zadržati socijalistički identitet države. Zbog toga sovjetski uzori nikad nisu u potpunosti odbačeni. Sovjetsko zalaganje za promicanje dječjih prava ima svoju povijest još u tridesetima kada su se nastojanja Lige naroda u jačanju prijateljstva i razumijevanja među narodima uspješno implementirala u sovjetskoj politici internacionalizma. Nakon Drugoga svjetskog rata ideja

prijateljstva i zajedništva sve djece svijeta nastavila se održavati na životu, ali se u praksi zapravo poticalo prijateljstvo različitih naroda unutar SSSR-a. (Kelly, 2010: 70) Slične prakse kulturne međunarodne suradnje ostvarivale su se i u Jugoslaviji, ali je suradnja s komunističkim državama proširena i politikom nesvrstanih. Također, zamjetni sovjetski utjecaj u jugoslavenskim kulturnim narativima namijenjenima djeci očituje se u stvaranju kulta sretnoga socijalističkog djetinjstva. Riječ je o nizu diskurzivnih iskaza u kojima odrasli pripovjedač djeci nizom primjera potkrepljuje stalni zaključak kako nikad prije nisu i nigdje drugdje djeca ne žive tako sretno (usp. Majhut i Lovrić Kralj, 2018). Zatim slijedi odgovor (uvjerenoga) dječjeg pripovjedača koji Titu i Partiji zahvaljuju na sretnom djetinjstvu. Imaginarij sretnoga socijalističkog djeteta širi je kulturni konstrukt od uglavnom književne paradigme djeteta stanovnika dječje republike. Naime, paradigma djeteta stanovnika dječje republike izrasla je iz potrebe ostvarivanja dječjih prava na zaštićeno djetinjstvo, a u narativu o sretnome socijalističkom djetinjstvu za ta prava (u vidu prava na materijalnu sigurnost, obrazovanje, bezbrižno djetinjstvo oslobođeno rada) može se zahvaliti socijalizmu kao najhumanijemu društvenom uređenju.

Oba imaginarija, i dijete stanovnik dječje republike i sretno socijalističko dijete, kako vidimo, stvorena su kao rezultat političkih odluka, a njihove reprezentacije ugrađene su u cijeli niz društvenih i kulturnih praksi (obilježavanje Dječjeg dana, Dječjeg tjedna, pisma zahvale Titu na sretnom djetinjstvu, fotografije susreta djece s Titom u časopisima, tematski fokusi u dječjim časopisima kojima se razvijao interes za upoznavanje drugih naroda i kultura, međunarodni susreti djece na Šibenskom festivalu djeteta itd.) te u dječjoj književnosti i dječjem filmu. I film *Sedmi kontinent* svakako doprinosi ispunjavanju zadanog okvira. Proizašao je kao rezultat međunarodne suradnje s Čehoslovačkom, a *Sedmi kontinent* prostor je imaginarne dječje republike na koji odlaze djeca koja nisu zadovoljna svijetom u kojem žive jer odrasli ne udovoljavaju njihovim osnovnim potrebama (zanemarena su njihova prava na ljubav, poštovanje, igru i sigurnost). Tri glavna protagonista simbolični su predstavnici triju glavnih ljudskih rasa, a djeca koja dolaze iz svih krajeva svijeta reprezentiraju prijateljstvo i razumijevanje među narodima.

## Žanrovsko određenje filma

U svojem djelu *Rhetorics of Fantasy* (2008) Farah Mendlesohn donosi tipologiju četiriju vrsta fantastike<sup>2</sup> s obzirom na način na koji se fantastični elementi uvode i tre-

<sup>2</sup> Mendlesohn često izmjenjuje fantastično i *fantasy* tretirajući ih kao istoznačnice.

tiraju u pripovijedanju: fantastika portala i potrage (*portal-quest fantasy*)<sup>3</sup>, preplavljujuća fantastika (*immersive fantasy*)<sup>4</sup>, prodiruća fantastika (*intrusive fantasy*)<sup>5</sup> i rubna fantastika (*liminal fantasy*)<sup>6</sup>. *Sedmi kontinent* svakako bi pripadao fantastici portala i potrage. U *Sedmom kontinentu* postoji podjela na primarni i sekundarni svijet, a funkciju portala preuzima voda (more ili ocean), te u određenoj mjeri i zemljovid<sup>7</sup>. Djeca, naime, imaju tu mogućnost plovidbe po površini vode na plovilima koja u realnom svijetu nemaju sposobnost plutanja na vodi (stolcima, igračkama konjića, triciklima, daskama i sl.), a do vode mogu doći neovisno o tome jesu li geografski blizu vode (ako stanuju na morskoj obali) ili ne (jednom dječaku voda koja ga odvodi na Sedmi kontinent poplavljuje stan). Međutim, sekundarni svijet Sedmog kontinenta nije paralelni univerzum našem koji likovi slučajno pronalaze, kako je to u *fantasyju* portala najčešće, već Sedmi kontinent izrasta iz vode motiviran padom sedme zvijezde (u noći u kojoj Žuta djevojčica i Bijeli dječak provode u čamcu na napuhavanje djevojčica promatra nebo i broji zvijezde, a zvijezda koja je pala bila je sedma po redu). Sedmi kontinent magično izranja iz vode, a djeca ga tek ujutro uočavaju i veslaju prema njemu. Tog dana pridružuje im se i Crni dječak ploveći na starim vratima, a svi ostali dječji likovi pozvani su pogledom nekog od troje protagonista kroz kartu. Li-

<sup>3</sup> U ovom obliku fantastike realni i fantastični svijet čvrsto su odijeljeni, ali putem portala stanovnici realnog svijeta mogu prijeći u fantastični. U tom svijetu junaci mogu imati zadaću koju trebaju ispuniti, a fantastični svijet, kao i sve što ga sačinjava predstavlja otklon od njima poznatog svijeta i izaziva čuđenje. Svakako treba osvijestiti da portal ne omogućava prijelaz fantastičnomu u primarni svijet. Najpoznatiji primjeri romana fantastike portala i potrage u dječjoj književnosti su, primjerice, *Alica u Zemlji Ogledala*, *Čarobnjak iz Oza* ili *Petar Pan*, a u hrvatskoj dječjoj književnosti možemo izdvojiti Nazorov *Bijeli jelen*, Škrinjarićkinu *Čudesnu šumu* ili Mikulanova *Zmaja ispod Staroga grada*.

<sup>4</sup> Preplavljujuću fantastiku čini grupa narativa u kojima ne postoji razlika između primarnog i sekundarnog svijeta, odnosno radnja se cijelo vrijeme odvija u sekundarnom svijetu gdje fantastična bića i pojave nikoga ne iznenađuju, ni likove, ni čitatelja. Primjer bi bila djela visoke fantastike poput *Gospodara prstenova*, ali i bajke.

<sup>5</sup> Kako i sam naziv sugerira, u prodirućoj fantastici, fantastični likovi i elementi prodiru u realni (primarni svijet) te remete mir i ustaljene odnose. Fantastična bića će začuditi likove primarnog svijeta, ali često i *vice versa*. Primjer prodiruće fantastike u hrvatskoj dječjoj književnosti možemo pronaći u romanu *Eko Eko Hrvoja Hitreca*.

<sup>6</sup> Rubna fantastika karakterizira one narative u kojima se radnja događa u primarnom svijetu, a kada se pojavi fantastičan događaj, izostaje čuđenje iako bi ga po svojoj prilici trebalo biti. Zbog toga se narativi ove vrste često prepoznaju po tonu i načinu pripovijedanja gdje fantastično usko graniči s metaforom. Zbog svoje specifičnosti i nedorečenosti djela liminalne fantastike su zapravo rijetka, možemo, primjerice, navesti primjer serije romana Daniela Handlera, alias Lemony Snicket *A Series of Unfortunate Events* (Levi & Mendlesohn, 2016: 185).

<sup>7</sup> Razlika između portala vode i zemljovida koji se pojavljuju u djelu je u fizičkom prijelazu: voda dovodi i odvodi na Sedmi kontinent, dok zemljovid omogućava prisustvovanje dvama različitim prostorima u isto vrijeme tako što kroz portal prolazi samo glava. Naime, proviriti glavu kroz rupu u karti znači zaviriti u bilo koji kut zemlje, ali ne samo kao promatrač, već i kao agens uspostavljajući komunikaciju.

kovi kojima je omogućen prijelaz svjetova u *fantasy* diskursu su najčešće „odabrani“ (zbog osobina koje posjeduju ili rodoslovlja kojeg mogu, a ne moraju biti svjesni), ali u ovom se slučaju narativ prije koristi karnevalesknom potencijalom (Bakhtin prema Nikolajeva i Tyler, 2017) u kojem je protagonist društveni autsajder. Prema Nikolajevom i Tyler (2017) izmještanje junaka u njemu nepoznat ambijent koji predstavlja otklon od njemu poznatog svijeta, omogućava mu da oslobođen roditeljskog nadzora i poznatih društvenih zapreka samostalno traži načine snalaženja u novim fizičkim i društvenim prilikama. Naime, djeci koja imaju mogućnost prolaska kroz portal i dolaska na Sedmi kontinent zajedničko je iskustvo zanemarenosti, ignoriranja njihovih potreba i interesa te pomanjkanja pažnje i, u konačnici, ljubavi. Dolaskom na Sedmi kontinent djeca stvaraju vlastitu zajednicu u kojoj vladaju igra, nespupanost, zajedništvo i tolerancija. Dio njihove igre jest i kreacija toga novog svijeta koji je potpuno ogoljen – sastoji se isključivo od pijeska, a trganjem elemenata iz zemljovida i njihovim sađenjem u pijesku djeca mogu graditi novi svijet koji će počivati na njihovim idealima. Fantastični objekt s pomoću kojeg se gradi novi svijet jest zemljovid koji su djeca donijela iz realnog svijeta i koji zapravo do dolaska na Sedmi kontinent nije imao fantastičnih svojstava. Samim time realni svijet sudjeluje u izgradnji novoga, ali djeca odlučuju što će od postojećega donijeti na svoj novi kontinent.

Fantastično u sekundarnom svijetu dječje likove gotovo da i ne iznenađuje. Odnosi su novi i nisu kao u primarnom svijetu, ali djeca ih intuitivno otkrivaju, razumiju i prihvaćaju kao nešto što je prirodno njihovu shvaćanju svijeta. Vidimo to na primjeru scene u kojoj Žuta djevojčica i Bijeli dječak došavši na otok iz košarice puštaju galebove. Naime, riječ je o galebovima koje je djevojčica izrezala od papira i čuvala ih zajedno s još nekoliko dječjih dragocjenosti (tri klupka vune i škarice) u košarici. Nakon što je košarica pala s trajekta djevojčica se ozbiljno zabrinula za sudbinu galebova jer ih percipira živima, a njezinu je reakciju popratila suzdržana nezainteresiranost oca i prijekor starije putnice na trajektu.<sup>8</sup> Budući da odrasli nisu reagirali na ozbiljnost situacije, djevojčici u pomoć priskače Bijeli dječak koji s njom kreće u potragu za košaricom na pučini. Na Sedmom kontinentu papirnati galebovi s pomoću trika i uporabom tehnike animacije polete. Dječji se likovi tomu ne začude jer su oni za njih oduvijek bili živi, a to nam nameće zaključak da je fantastika na Sedmom kontinentu zapravo eksplikacija dječje prirode i načina na koji razmišljaju.

<sup>8</sup> Djevojčica se obraća ocu i uzvikne: „Tata, tata, pala je!“, a otac uzvrat: „Što se desilo? Što je palo?“ Djevojčica objasni „Moja košarica! Na to tata odgovori: „Tata će ti kupiti novu košaricu. Žuta djevojčica uzrujano: „Ali u košarici su bili galebovi!“ Na to otac kratko odgovori prekinuvši komunikaciju i nastavivši čitati, „Dobro, kupit ćemo i galebove.“ Neupućena u razgovor, a shvativši da je riječ o živim galebovima, gospođa sa psićem pokraj koje se odvio ovaj razgovor prokomentira: „Zamisli, Doly, galebovi zatvoreni u košarici.“

Uz košaricu, zemljovid je jedina stvar koju djeca donose iz realnog svijeta. Motiv zemljovida vrlo je čest u dječjim narativima, a pojavljuje se u različitim tipovima knjiga i žanrovima, od slikovnica, dječjih knjiga, romana za mladež i nefikcionalnih knjiga do pustolovnih, animalističkih, fantastičnih i detektivskih narativa te putopisa. (Kümmerling-Meibauer i Goga, 2017: 1) Karte mogu biti uključene u knjigu kao ilustracija ili biti isključivo dio teksta. S obzirom na njihov položaj u priči, mogu biti ekstradijegetske i intradijegetske. Njihova funkcija može biti doista različita, od pomoći pri vizualizaciji prostora, praćenja kretanja likova, sudjelovanja u stvaranju napetosti, ali mogu i utjecati na dječji doživljaj prostora te pomoći im u razvijanju sposobnosti stvaranja mentalnih karti prostora – bilo u realnom iskustvu, bilo na temelju čitanja fikcionalnih tekstova. (Kümmerling-Meibauer i Goga, 2017: 2) Zemljovid se u *Sedmom kontinentu* pojavljuje na vizualnoj razini (vidimo ga u nekoliko navrata), a njegova je uloga intradijegetska. On prikazuje predodžbu nama poznatoga realnog svijeta s kontinentima na kojima su poput kolaža označeni različiti objekti (ljudske nastambe) i drveća. Djeca ga pronalaze na trajektu i uzimaju sa sobom jer su sigurna da košaricu bez karte ne mogu pronaći. Međutim, iako Bijeli dječak u nekoliko navrata otvara kartu te znalački pokušava utvrditi gdje se nalaze, vidljivo je da on to čini u performativnoj maniri bez poznavanja kartografije. Karta im na Sedmom kontinentu zapravo više neće služiti za snalaženje jer, kako djevojčica zaključuje, pretpostavivši da je karta u realnom mjerilu, ovaj je otok prevelik da bi stao na tako malu kartu. Svoju će svrhu karta ispuniti na dva načina. Prvi je kad otkriju da izrezani oblici na otoku mogu izrasti ako se posade u pijesak. Druga je svrha karte pogled u svijet – doslovno.

Karta je fantastičan predmet koji tako funkcionira samo na Sedmom kontinentu. Kad od posađenog papirića izraste pravo stablo, taj događaj prouzroči ushit, ali ne i čuđenje i razmatranje iz perspektive mogućega. Otkriće im samo otvori uzorak ponašanja fantastičnoga pa tako posade sva stabla koja pronađu na karti, a u skladu s tim pokušavaju zasaditi i građevinu. Međutim, tada ipak na temelju znanja iz realnog svijeta zaključe da građevinu ne mogu posaditi kao biljku i da je možda dovoljno samo pokucati na vrata. Novo pravilo donosi uspjeh i oni iz zemljovida izrežu veliku građevinu iz Europe koja se pojavi ispred njih u realnoj veličini te uđu u nju. Da je riječ o promjenjivim pravilima u skladu s dječjom igrom, vidimo iz sljedećeg postupka: kada igra ne krene u željenom smjeru, dovoljno je samo odbaciti igračku koja im se nije svidjela i nastaviti s igrom u pravcu koji im je draži. Naime, građevina koju su posadili moderno je betonsko zdanje u kojem se nalazi borilački ring. Ulaskom u zgradu djeca svjedoče nadrealnoj sceni u kojoj jedan borac drugomu otkine glavu i već u sljedećem trenutku ta se glava pretvori u volovsku, a obezglavljeni borac nastavi se tako, bez glave, kretati po ringu. Djeca u strahu bježe van, te po izlasku trgaju sličicu građevine i bacaju je u more.

Ono čega nema na zemljovidu, a njima je silno potrebno (da bi mogli rukama obujmiti veliko debelo stablo) jest društvo druge djece. Zato slučajno otkriju novi trik. Ako pogledaju kroz rupu na karti, karta ih može odvesti da zavire u bilo koji kutak Zemlje i uspostave komunikaciju s djecom. Karta predstavlja fantastični portal s pomoću kojeg mogu prisustvovati bilo kojem mjestu na svijetu u isto vrijeme bez mijenjanja svojeg stajališta. I dok u fantastičnim narativima takav čarobni predmet, često ogledalo, služi kao informator koji junaku omogućava znanje o događajima kojima nije prisustvovao, ali ne omogućava uspostavljanje komunikacije, ovdje djeca uspijevaju uspostaviti komunikaciju s drugom djecom (bez jezične barijere) i pozvati ih na Sedmi kontinent.

Iz aspekta elementa potrage ili cilja zbog kojeg je putovanje poduzeto, ne postoji krajnji konkretni cilj koji se treba postići, nakon čega bi se očekivao povratak likova u primarni svijet. Sugestija je priče da je cilj putovanja postignut samim dolaskom na Sedmi kontinent, odnosno da se ne pretpostavlja povratak djece u primarni svijet. Postojanje sekundarnog svijeta, dakle, nije usmjereno na stjecanje iskustva pojedinca ili manje grupe (odabranih) ljudi, već na samu potrebu postojanja sekundarnog svijeta. To nas ujedno dovodi do sumnje u žanrovsko određenje filma kao fantastike portala i potrage te nas navodi na razmišljanje o žanru gdje je iskustvo sekundarnog svijeta cilj naracije – o utopiji. Utopija je prema Darku Suvinu (2010 [1979]: 94) „verbalna konstrukcija određene kvaziljudske zajednice u kojoj su društvenopolitičke institucije, norme i osobni odnosi organizirani po savršenijem modelu nego u autorovoj zajednici, pri čemu se ova konstrukcija temelji na začudnosti koja proizlazi iz alternativne povijesne hipoteze.“ Dječja zajednica Sedmog kontinenta, prema navedenoj definiciji, savršenija je forma od autorove zajednice u kojoj djeca bez utega hijerarhijskih odnosa odraslog svijeta (kojem pripada autor) grade nov i bolji svijet. Utopija je prostorno locirana na kontinentu koji može primiti svu djecu svijeta, i koji je vodom odvojen od utjecaja odraslih. Ovakav diskurs nužno donosi suprotnost „koja tvori formalnu analogiju autorovoj ograničenoj okolini i načinu života te okoline“ (Suvin, 2010: 95), a naš je zadatak, s jedne strane, analizom prostora Sedmog kontinenta utvrditi kakvo je savršenije društvo nastalo u alternativnom utopijskom prostoru te, s druge strane, utvrditi kakva je to „autorova zajednica“ koja kao antipod stoji nasuprot utopijskoj.

## **Prostor sekundarnog svijeta u filmu *Sedmi kontinent***

Sedmi kontinent dio je kopna okruženog morem čiju dimenziju nikad ne doznajemo. Jedina vizualna reprezentacija jest prizor u total planu s mora iz rakursa kako bi se otprilike vidio s broda na morskoj pučini. Na taj način prikazan, kontinent je

zapravo otok, u potpunosti pješčan, tek blago uzdignut i ogoljen.<sup>9</sup> Njegove dimenzije ne doznajemo jer ga nikad ne vidimo iz gornjeg rakursa kako bismo stekli dojam njegove površine. Međutim, prostor Sedmog kontinenta iako utjelovljen, nije realan prostor i prema Blochu (Bloch prema Suvin, 2010: 100) riječ je zapravo o Ne-mjestu koje funkcionira kao oprečna i savršenija verzija Mjesta. Foucault će takvo fantastično mjesto koje nema svoje mjesto u realnosti u eseju *O drugim prostorima* (2013 [1967]) nazvati Utopija pridavši mu vrlo slično obilježje „smještanja koja su u izravnom ili obrnutom odnosu prema realnom prostoru ili društvu“.

*Sedmi kontinent*, kako je već rečeno, utjelovljuje ideju djeteta stanovnika republike. Ono što ga u kontekstu kulturnih i književnih predodžbi čini drukčijim jest njegova determiniranost i prizorna uvjetovanost reprezentacijom u vizualnom mediju. Film je osjetilno uvjetovan pa se tako i dječja republika kao imaginarno mjesto u kojem vladaju dječja igra, ljubav i tolerancija u filmu mora vizualno prezentirati. Također, utopija kao žanr zahtijeva „verbalnu konstrukciju“ odnosno utjelovljenu ideju djeteta stanovnika dječje republike.

Vizualno, Sedmi je kontinent pješčani otok u potpunosti lišen raslinja, ljudi i njihove infrastrukture te na taj način prostor utopije postaje suprotnost realnom autorovu svijetu koji je prenapučen, gusto izgrađenih visokih građevina i tehnološki razvijen. Ali takva ogoljenost nije simbol siromaštva Sedmog kontinenta, nego „neispisanosti“ njegova potencijala da nastane kakvim ga zamisle. Pijesak na otoku je sitan, ugodan i podatan pijesak iz dječjih pješčanika čime i sam otok postaje uvećano dječje igralište gdje stvari nastaju i nestaju kako ih se zamisli/posloži/presloži. Prostor je Sedmog kontinenta visoko varijabilan, a varijable koje ga sačinjavaju potječu iz djeci poznatog realnog svijeta jer ih uzimaju sa zemljovida.<sup>10</sup> Međutim, ono što im fantastični prostor omogućava jest da odbace sve varijable koje se kose s njihovim shvaćanjem željenog svijeta pa tako oni na koncu od poznatog i realnog svijeta zadrže samo prirodu (stabla i školjke), a odbace sve civilizacijske dosege koje im u nasljeđe ostavljaju odrasli.

Dječji animistički pogled na svijet ovdje dobiva svoje fantastično oživotvorenje – kako vidimo na primjeru oživljenih galebova. Na Sedmom kontinentu djecu, baš kao u bajkama, ne muči glad ni umor, a prostor im omogućava doživljaj ugone, topline i mekoće. Djeca prostor savladavaju s lakoćom: na otoku trče neobuzdano, a s pomoću zemljovida kao fantastičnog sredstva prostorne udaljenosti premošćuju jednostavnim pogledom kroz kartu. Sedmi kontinent nije prostor iz kojeg nema povratka – djeca su,

<sup>9</sup> Snimanje se odvijalo na pješčanoj plaži u Ulcinju u Crnoj Gori.

<sup>10</sup> Zanimljivo je uočiti kako na Sedmom kontinentu zemljovid ima obrnutu ulogu: dok u primarnom svijetu on nastaje kao vjerni opis Zemlje, ovdje on sudjeluje u njegovoj izgradnji.

naime, slobodna vratiti se putem portala vode na isti način kako su i došla, kad god požele. Međutim, za odrasle je Sedmi kontinent prostorno nedostupan. Portal vode za njih ne funkcionira, a unatoč naprednim tehnološkim i znanstvenim alatima kojima raspolažu, oni ne uspijevaju locirati Sedmi kontinent ni doći na njega. Dakle, visoko propustan prostor za djecu za odrasle postaje neprobojna prepreka.

Jedini predmet koji djeca pronalaze na otoku, osim pijeska, jesu školjke koje sviraju. Svako dijete pronalazi školjku i svaka svira vlastitim tonom, ali lijepo. Samo jedna, i to najveća i najljepša školjka ne svira lijepo pa djeca za lijek odlučuju pitati odrasle. Odrasli ne znaju riješiti problem svijeta o kojem ništa ne znaju iako pokušavaju dati svoje tumačenje na osnovi spoznaja iz različitih područja ljudskog znanja – glazbe, kulinarstva, biologije, umjetnosti. Problem školjke koja ne svira na kraju riješi dijete, Žuta djevojčica, na najmanje znanstven način, uklonivši kamenčić iz njezine unutrašnjosti učini da školjka ponovno zasniva. Time se sugerira da djeca mogu riješiti probleme koje odrasli ne mogu i da ih nasuprot znanstvenim tezama i objašnjenjima zapravo rješavaju mnogo jednostavnije, logičnije, brže i učinkovitije. Sedmi kontinent jest svijet onakav kakvim ga vide djeca, s jasnom polarizacijom dobra i zla. Ono što im se ne sviđa, jednostavno uklone (kao građevinu), a problem na koji naiđu riješen je mehaničkim uklanjanjem kamenčića koji je školjku onemogućavao u sviranju. Djeca ponovno razočarana u svijet odraslih okreću se i odlaze bez obzira na očaj roditelja koje ostavljaju za sobom. Povratkom, baš kao na kraju u bajkama, svijet je očišćen od zla, u Sedmi kontinent vraćena je harmonija jer sad sve školjke sviraju.

Imaginarni prostor dječje republike u ovom je filmu otjelovljen u Sedmom kontinentu. Jedno od glavnih obilježja ideje Sedmog kontinenta jest masovnost – da bi se moglo rukama objumiti najveće stablo potrebno je mnogo djece – jer tek mnogo ruku može postići cilj koji nadilazi snage pojedinca. Koncept mase prikazan je dolaskom djece iz različitih dijelova svijeta, djece različitih rasa<sup>11</sup>, klasne<sup>12</sup> i nacionalne<sup>13</sup> pripadnosti. Međutim, na otoku su svi oni jednaki i svi sudjeluju ravnopravno. Izmješteni iz primarnog svijeta, na Sedmom kontinentu oni gube svoja obilježja koja ih međusobno razlikuju i svedeni su na biološku danost, usporedivo s biološkom raznolikošću posađenih stabala koja sva uspijevaju izrasti iz pijeska. Prostor Sedmog kontinenta prije svega ispunjava dječju potrebu za igrom, a zakonitosti na kojima počiva funkcioniranje tog svijeta zapravo su mašta i kreativnost dječjeg uma. U pijesku Sedmog

<sup>11</sup> Osim što vizualno pratimo djecu različite boje kože, tri glavna protagonista, Žuta djevojčica, Bijeli i Crni dječak, predstavnici su triju glavnih rasa.

<sup>12</sup> Promatramo djecu generala, građana, siromašnu seosku djecu, djecu radnika.

<sup>13</sup> Djeca dolaze iz različitih mjesta na zemlji, a naznake nacionalne pripadnosti vidimo i u dozivanju imena djece koja su otišla na Sedmi kontinent: Marcel, Karel, Sanja, Tahir.

kontinenta nesputano se trči, gradi, sadi, on je dom harmoniji (koju reprezentiraju školjke) i predstavlja sretno mjesto.

Shvaćanjem imaginarnog prostora kao doživljenog bavio se Gaston Bachelard (2014) naglasivši kako prostor ima određenu „ljudsku vrijednost“, emocionalnu vezu koju čovjek uspostavlja s prostorom, prepoznajući tako „slike sretnog prostora“. I dok Bachelard govori o sretnom prostoru kao prostoru koji čuva naša sjećanja, kao domu našoj podsvijesti te kao dijelu našega osobnog odnosa s prostorom, mi se ovdje pitamo kako se izgrađuje imaginarij nepostojećega sretnog prostora zajedničkog svoj djeci svijeta te što od realno postojećih objekata i predodžbi ugrađujemo u viziju nekoga sretnog i idealnog prostora?

Djeca koja dolaze na Sedmi kontinent u realnom su svijetu osamljena jer odrasli s njima ne provode vrijeme ili ih ne razumiju i ne slušaju. U tom je smislu odlazak na Sedmi kontinent za njih odlazak na mjesto gdje će biti sretni, gdje će biti u društvu djece i vrijeme provoditi u igri te biti neopterećeni nedaćama koje muče svijet odraslih. Međutim, da bismo jasnije raspoznali sreću koju pruža Sedmi kontinent, važno je razumjeti prostor „autorove zajednice“ jer se utopija formira kao odgovor na autoru iskustveno društvenopolitičko okruženje.

## **Prostor primarnog svijeta u filmu *Sedmi kontinent***

Snimanje realnog svijeta odvijalo se u Bratislavi u Slovačkoj, a prema knjizi snimanja željelo se prikazati suvremen i tehnološki razvijen svijet. Taj je svijet u određenoj mjeri karikirano automatiziran (sugerirano scenom ukrcavanja automobila na trajekt) i opremljen najsuvremenijim tehnološkim uređajima.

Slika svijeta predstavljena je nizom pojedinačnih (dječjih) sudbina prostorno rasprostranjenih u različitim krajevima svijeta te slikom društva u cjelini.

Isječci dječjih sudbina iz različitih dijelova svijeta poslužili su za stvaranje generalne slike svijeta, odnosno društva u cjelini koje ne pruža djeci život kakav zaslužuju. Za stvaranje takvog imaginarija uvedeno je pet dječjih neindividualiziranih likova koji služe kao simboli, predstavnici tipova društvenih situacija. Prostori koji su prikazani su različiti – od urbanih do ruralnih, od ekonomski naprednijih do ekonomski zaostalijskih predjela. Prvi lik kojeg protagonisti sa Sedmog kontinenta pozivaju da im se pridruži je uredan i lijepo odjeven dječak koji ulazi u visoku zgradu, a potom samostalno otključava vrata stana ključem koji nosi oko vrata. U stanu ga ne dočekuje nitko osim poruka ostavljenih na ključnim mjestima koje služe kao svojevrsna navigacija i hodogram aktivnosti koje dječak treba samostalno obaviti. Poruke u određenoj mjeri funkcioniraju i kao simulacija razgovora s odraslima jer svjedočimo poruci koja di-

jete podsjeća na pranje ruku prije jela koja nije postavljena u logičnom trenutku da ga usmjeri na redoslijed aktivnosti, nego kao podsjetnik u trenutku kada dijete već sjedne za stol pa tako poruka zvuči i kao opomena dječakovoj nesavjesnosti ili nesamostalnosti. Prostor je ugodan, lijepo namješten i opremljen svim potrebnim uređajima, a moglo bi se ustvrditi (prema uređaju za sušenje ruku u kupaonici) da je to stan više građanske klase što potvrđuje i dječakova odjeća. Dječak u stanu ima sve osim ljudskog kontakta čime se sugerira dječakova usamljenost u obitelji gdje su roditelji usmjereni na stjecanje materijalnoga.

Drugi lik pozvan na Sedmi kontinent jest djevojčica potpuno izgubljena i prestravljena užasima kojima je svjedočila. Djevojčica tamne boje kože očigledno je jedina preživjela u oružanom napadu na selo. Siromašne nastambe od trske i slame su spaljene, još uvijek se vidi trag dima i zvuk pušaka u daljini, a djevojčica kisne sjedeći na tronošću i držeći kokoš u rukama kao također jedino preživjelo živo biće. Prostor u kojem djevojčica živi ekonomski je zaostali i ruralan, a život je djevojčice ugrožen doslovno, i to ne samo ratom nego i posljedicom sukoba koji ju je ostavio bez adekvatnog prostora, „bez krova nad glavom“, i roditeljske skrbi.

Novim pogledom kroz kartu na Sedmi kontinent pozvana su djeca koja se igraju na betonu u urbanom dvorištu između visokih zgrada u kojem njihova igra i pjesma tako odzvanjaju da smetaju stanarima (znanstvenik od buke koju djeca stvaraju ne može raditi). Time je uveden tipski lik djece koja nemaju adekvatan prostor za igru.

Za njima na Sedmi kontinent dolazi djevojčica sa slikovnicom, kći generala. Prostor u kojem živi je moderna vila u kojoj je svatko zauzet svojim poslovima. Koraci djevojčice u prevelikim majčinim cipelama odzvanjaju golemim praznim prostorom koji sačinjavaju metal i veliki betonski blokovi. Prostor upućuje na otuđenost i hladnoću odnosa u obitelji. Djevojčica u slikovnici koju je čitala naiđe na sliku velikog stabla i od roditelja pokušava dobiti odgovor na pitanje o kakvom je stablu riječ. Međutim, majka je ignorira jer uređuje lice (masažerom masira lice prekriveno nekom tamnom maskom), a oca u njegovoj radnoj sobi i ne prekida pitanjem jer vidi da je silno zaposlen – on, naime, i ne primjećuje djevojčicu na vratima.

Posljednji dječak koji je pozvan na Sedmi kontinent mali je Japanac koji se nalazi u morskoj luci okružen mnoštvom brodova i kamiona koji prevoze različite proizvode. Prostor je prenapučen brodovima, kamionima, kontejnerima, a od ljudi su prisutni samo radnici koji prenose teret. Nakon nezgode u kojoj nosaču tereta iz sanduka padne nekoliko naranči, dječak potrči za njima, ali ih ne uspije uloviti prije nego što padnu u vodu. Zbunjen što učiniti, dječak poslušava Crnog dječaka koji mu se javlja iz karte i skoči u vodu, ali se dočeka na noge i ostane na površini vode. Vidjevši to, odrasli radnik pokuša isto, ali nakon skoka potone u vodu.

Kratkim mozaičnim pregledom navedenih dječjih sudbina stvaramo sliku da su dje-

ci na ovom svijetu uskraćena osnovna prava na ljubav i socijalni kontakt, pažnju i uvažavanje, na sigurnost, mir, slobodu i igru. Ta se prava krše u svim predjelima zemlje neovisno o njezinoj društvenoj ili ekonomskoj razvijenosti, a krše ih odrasli, članovi obitelji i društvo u cjelini. Zbog prikaza koji upućuje na problem položaja djece u društvu ovo je izravna eksplikacija djeteta stanovnika dječje republike koje odlazi u svoj svijet, na Sedmi kontinent gdje će na svoj način pokazati odraslima kako svijet može i treba biti drukčiji.

Nakon odlaska djece u realnom svijetu nastaje panika, a radnju nastavljamo pratiti u jednome urbanom središtu u kojem se nalazi jezgra društvene hijerarhije. U tom prostoru gusto ispunjenim visokim zgradama čovjek i njegova sudbina mali su u odnosu na važnost i snagu političkih i institucijskih struktura moći. Oslanjanjem na Foucaultovo viđenje prostora kao društvenoga i povijesno promjenjivog konstrukta te Lefebvreovo (1991 [1974]) tumačenje kako je prostor ujedno i društveni produkt jer svako društvo producira svoj prostor, u analizi prostora realnog svijeta u filmu *Sedmi kontinent* pokušat ćemo iščitati prirodu društva, i društvenih praksi, ucrtanog u prikazani prostor. U analizi se ciljano oslanjamo na marksističku teorijsku misao tog vremena jer se njihovo čitanje kapitalizma ucrtanog u prostor uvelike poklapa s načinom strukturiranja prostora u analiziranom djelu.

Prostor prema Lefebvreu (1991) reprezentira političku uporabu znanja i moći, međutim, toj uporabi prethodi ideologija kreirana kao svojevrsna poveznica ideje i uporabe tako da onima koji je prihvaćaju postaje neodvojiva od znanja. Prema tome, prostor nužno iscertava ideološka ishodišta pojedinog društva, a Lefebvre se uglavnom koncentrira na kapitalizam zapadnog svijeta. U tom smislu on raspravlja kako se kapitalizam očituje u nizu prostornih oznaka – od konstrukcije zgrada do distribucije investicija i podjele rada. Utjecaj svakako polazi od novca kao kapitala koji ima moći intervencije, komercijalne razmjene dobara i od shvaćanja da se sve može kupiti ili prodati. Novac je i nositelj moći jednoj vladajućoj, dominantnoj klasi koja je u hegemonijskom odnosu prema ostalim klasama. Pri tome se Lefebvre oslanja na Gramscijevu definiciju hegemonije, a način na koji se ona provodi jest kroz društvo u cjelini, a to uključuje i kulturu i znanje te općenito kroz ljudsku medijaciju: kroz politiku, političke vođe, stranke, te većinu znanstvenika i eksperata, dakle i preko ideja i preko institucija. (Lefebvre, 1991: 8–11)

Neposredno nakon nestanka djece u policijskoj postaji počinju zvoniti telefoni s neobičnim prijavama o djeci koja su nestala ili otplovila na neobičan način. To u prvih izazove podsmjeh policijskog službenika, no nakon što telefoni počnu zvoniti bez prestanka i službenik primi poziv vlastite supruge o njihovu djetetu, a karta svijeta na zidu pokazivati nebrojeno mnoštvo hitnih slučajeva u cijeloj zemlji, tek tada situacija postaje alarmantna. Nestanci/odlasci djece postaju globalni problem, u društvu

zavlada panika, a strukture različitih institucija poduzimaju prve korake. U cijeloj izvanrednoj situaciji važno je primijetiti kako pojedinac nema nikakvog utjecaja na institucije, a one kao nosioci znanja i moći ne žele posredovati informacije. Prostorno gledajući, strukture društvene moći nalaze se u visokim suvremenim zgradama u koje građani ne mogu ući dalje od vrha stuba. Horda roditelja radi pritisak pred zgradom i u samom predvorju dok policija priječi prodor mase u zgradu. Očajni ljudi predaju slike svoje djece moleći za pomoć, a zauzvrat dobivaju upute protokola kako prijavljivati nestanak. Način je to na koji se u izvanrednoj situaciji želi uspostaviti odnosno zadržati red i pozicija moći, a protokoli vrijede za većinu, uz pojedine iznimke. Naime, društvena hijerarhija i dominacija vladajuće klase očituje se i u izvanrednim situacijama, a manifestira se prostorno: u ladici glavnog istražitelja u koju dospijevaju prioritetni slučajevi. Također, kada problem postane globalan, a pritisak na policiji prevelik, veću šansu za pronalazak djeteta imaju oni koji se mogu obratiti detektivskoj agenciji.

Strukture moći sadržane u institucijama uvijek su prikazane u interijerima, iza javnosti zatvorenih vrata. Primjerice, da bi se doznalo više o novonastaloj situaciji, a s obzirom na to da unutrašnjosti nemaju pristup, fotoreporteri vise s krova kako bi fotografirali glavnog istražitelja u uredu, dok novinari provaljuju u ured da bi dobili odgovore na pitanja o tijeku i strategiji istrage. Međutim, istražitelj ni na jedno novinarsko pitanje ne daje odgovor. Novinari pri tome, neuspješni u potrazi za odgovorom na ključna pitanja, a očigledno i odražavajući novinarske politike, počinjju postavljati potpuno frivolna pitanja „Koji je Vaš stav prema modernom braku?, Koji je Vaš omiljeni autor kriminalnih romana?“<sup>14</sup>, a javljaju se i teorije o otmici djece i mogućoj sumi otkupnine – sve u cilju objavljivanja bilo kakve vijesti, pa makar i nebitne. Da mediji zapravo uopće ne predstavljaju sponu i prijenos informacija i znanja između dominantne vladajuće klase i građana prikazano je primjerom radioreklame gdje se emocionalno potreseni i ranjivi roditelji iskorištavaju da bi se ishodila korist prodajom slatkiša tvornice Exquisite jer kupnja njihovih proizvoda povećava vjerojatnost povratka djece. Mediji su, dakle, senzacionalistički i komercijalno usmjereni potpuno udaljeni od svoje informativne svrhe.

Kad se građanima, tj. običnom čovjeku žele prenijeti obavijesti ili ideje, koristi se vanjskim prostorom ulice.<sup>14</sup> Razglasom iz kombija koji kruži gradom prenosi se obavijest o poduzetoj unaprijed razrađenoj potrazi za djecom i o obvezi građana za povratkom na radna mjesta. Ujedno se helikopterom građanima dijele statistički for-

<sup>14</sup> Radioreklama tvrtke Exquisite (koja svojim imenom podsjeća na zapadni proizvod) dopire iz otvorenog automobila ostavljenog na ulici. Ulica postaje poprište svih govora usmjerenih građanima – bilo prenošena razglasom, plakatima, transparentima, ispuštanjem letaka iz helikoptera ili javnim govorom okupljenom mnoštvu.

mulari kojima se daje privid kontrole nad situacijom i čitavim sustavom čiji su temelji ozbiljno poljuljani panikom i kaosom koji je odlazak djece izazvao. Na sličan način, megafonom i vožnjom ulicama grada građanima se obraća i oporbena politička stranka pokušavši iskoristiti novonastalu situaciju kao priliku za zadobivanje vlasti: „Njima su vaša djeca samo statistički podatci! [...] Neka vam ova tragedija otvori oči! Sljedeći izbori bit će vaš ispit zrelosti!“ Takvom retorikom građani se prozivaju zbog svojega pogrešnog odabira na prethodnim izborima, ali s mogućnošću ispravka te pogreške na sljedećima. Međutim, već sljedeći javni govor na otvorenome ponovno se koristi istom retorikom izazivanja krivnje. Govornik je duhovni vođa bez oznaka neke od postojećih religija koji uz dekorativnu glazbenu pratnju kostimiranih i rasple-sanih sviračica flaute opominje ljude da je sudnji dan došao kada će bezvjernicima na naplatu doći što se nisu brinuli za spas svoje duše. Teatralnim nastupom propovjednik zapravo svoje sljedbenike drži u pokornosti izazivajući strah od posljedica njihovih (ne)djela koje Svevišnji sada ovako surovo kažnjava. Propovjednik se od cijele situacije želi izolirati jer naglašava da je tek posrednik, on im pomoći ne može, ali i ne želi. Njegova je uloga upozoriti da su „znakovi objavljeni“. Pri upozoravanju uvijek je prikazivan iz donjeg rakursa čime se sugerira njegova nadmoć u odnosu puk. A njegov je cilj u svakome izazvati preispitivanje (jer kolektivna krivnja ipak olakšava savjest) ponavljajući pitanja „Gdje je tvoj sin? Gdje je tvoje dijete?“ uz ritmičku montažu njegova lika u blizom planu koji se unosi u osobni prostor pojedinaca u gomili. Posebno je upečatljivo kada ljudima ta pitanja postavlja tako što im se približi s leđa i govori izravno kao glas opominjuće savjesti na uho.

Da bi vladajuće strukture zadržale mir i privid kontrole nad situacijom, odlučili su građanima dizati moral i optimizam, a čine to glazbom i cirkuskim akrobatima.<sup>15</sup> Umjesto zastrašivanja vladajući se koriste zabavom kao metodom skretanja pozornosti s ključnih pitanja.<sup>16</sup> Međutim, akrobati se kreću praznim ulicama grada, praznim tvornicama, školama, praznim trgovinama s velikim sniženjima, nastupaju na krovovima i iz zraka i uveseljavaju, ali nemaju koga.

Nositelji znanja u društvu, znanstvenici, okupljaju se iza zatvorenih vrata, u konferencijskim dvoranama gdje pokušavaju na miran i uređen način proniknuti u bit pro-

<sup>15</sup> Na sličan način Theodor Adorno i Max Horkheimer (2005 [1944]) tumače upotrebu popularne kulture, a poglavito zabave, kao načina podupiranja kapitalističke ideologije i kontrole masa. (<https://www.marxists.org/reference/archive/adorno/1944/culture-industry.htm>)

<sup>16</sup> Razlažući koncept represivne desublimacije, Herbert Marcuse (2013 [1964]) ulogu popularne kulture vidi kao formu društvene kontrole kojom se zadovoljavaju površni užici pojedinaca prečavajući ih pri tome od preispitivanja poretka i društvene situacije. *The range of socially permissible and desirable satisfaction is greatly enlarged, but through this satisfaction, the Pleasure Principle is reduced – deprived of the claims which are irreconcilable with the established society. Pleasure, thus adjusted, generates submission.* (Marcuse, 2013: 50)

blema i otkriti kako je fizički moguć nestanak djece. Međutim, način funkcioniranja znanosti prikazan je kao neučinkovit jer se problemi žele riješiti formiranjem suludih komisija i potkomisija u kojima se više pozornosti posvećuje formalnim obilježjima, primjerice kako će glasiti naziv komisije, nego rješavanju samog problema. Također, i onda kad se pojavi sumnja da djeca nisu oteta nego su otišla svojevrijedno, ne postavlja se pitanje zašto su djeca otišla, nego se vrijeme i energija istraživača troše na pokuse i dokaze koji su i golim okom te realnim iskustvom očigledni (hidronautička svojstva stolice pod opterećenjem dječje težine).

Vojska kao eksplicacija državne moći također je na sve načine uključena u traganje za djecom – iz zraka, pod vodom, koristeći se najsuvremenijom tehnologijom – međutim, bez uspjeha. Stupanj odgovornosti u vojnim je strukturama najveći jer za neuspjeh u potrazi za djecom vojni zapovjednici odgovaraju pred vojnim sudom, računalom smještenim duboko pod zemljom. Računalo ustvrđuje da je za neuspjeh vojne operacije zaslužno emocionalno opterećenje te brojni dezerterski slučajevi, a uputa je zapovjednicima dezerterskih jedinica postupiti po članu interne sigurnosti. Zapovjednici preuzimaju pištolje iz ladice stroja te sasvim rutinski, vojničkom mirnoćom i usklađeno izlaze iz kadra nakon čega se zvukom pucnjeva u *offu* gledatelju daje do znanja da su presudivši si naredbu i proveli.

Sustav koji čini svijet odraslih, a koji djeca odlučuju napustiti, hijerarhijski je određen i karakterizira ga strogost, zatvorenost i prividna demokracija. Infrastrukturu tog sustava čine institucije koje svoju nesposobnost skrivaju iza formulara i umjetnoga, namjerno kompliciranog diskursa, a osnovna im je svrha davati privid kompetentnosti i kontrole nad situacijom. Najveća prijetnja sustavu zapravo je emocija – ne smije se pojavljivati u obavljanju dužnosti vojnika, policajaca ili drugih dužnosnika. Emocija nije, doduše, dozvoljena ni običnim građanima jer dok im se domovi raspadaju zbog nestanka djece, njihova je dužnost vratiti se na radna mjesta i održavati sustav na životu. Međutim, odlazak djece prevelik je izazov da bi mjere kontrole sustava obuzdale opći kaos čime je pokazano da djeca svojom revolucijom unose rupturu u sustavu čineći ga slabim i nemoćnim. A jedan od dokaza je i nemogućnost odraslih da odgovore na pitanje kako se školjku može naučiti svirati. Problem je to kojem odrasli ponovno pristupaju rigidno i ograničeno te ni s pomoću znanja iz različitih područja jednostavno nemaju kompetencija odgovoriti na dječje pitanje. Dodatna je to potvrda djeci da ovaj svijet ne odgovara njihovim potrebama i zato se vraćaju na Sedmi kontinent bez obzira na sav očaj roditelja koje ostavljaju iza sebe. Iako se ne može reći da su roditelji krivi za svijet u kojem žive i za funkcioniranje sustava, oni su dio tog svijeta, pokretni dijelovi velikog stroja, i zbog toga ga ne mogu mijenjati iz korijena. To mogu samo djeca koja još uvijek vide prave vrijednosti u životu, imaju sposobnost vjerovanja u čuda, prihvaćaju nekonvencionalna pravila i odnose, ne uspostavljaju hijerarhijske

odnose, već ciljeve postižu zajedničkim djelovanjem, igrom i u veselju<sup>17</sup>.

Ako sada pokušamo odgovoriti na pitanje kakav je to autorov svijet čija je poboljšana verzija oslikana u utopiji Sedmog kontinenta, možemo sa sigurnošću utvrditi da je riječ o kapitalističkom društvu. To je društvo birokracije, vojničke poslušnosti, beskrupuloznih medija, besmislenih društvenih praksi koje informacije i znanja zadržavaju samo za povlaštene, to je visokotehnološko i materijalno usmjereno društvo gdje se volja, interes i sreća pojedinca ne zadovoljavaju. Zato Sedmi kontinent kao utopija funkcionira tako da daje izokrenutu sliku svijeta gdje djeca grade novo društvo zasnovano na ravnopravnosti, zajedništvu, kolektivu, jednakosti, mogućnostima, harmoniji. Međutim, postavlja se pitanje zašto Vukotić živeći u socijalizmu ima potrebu kritizirati kapitalizam? Ako vrijednosti izgrađene u utopijskom svijetu Sedmog kontinenta promotrimo kao komunističke vrijednosti, jedini logični odgovor koji se nameće jest da se filmom *Sedmi kontinent* djeci želi prikazati komunistički društvenopolitički poredak kao željeni, jedini ispravan put društva koji samo oni mogu izgraditi. Da bi do promjene poretka moglo doći, potrebno je provesti čvrstu i nepokolebljivu revoluciju i odreći se roditelja i nasljeđa, a djeca Jugoslavije već su na pola puta, sretna što im noge već dotiču pijesak Sedmog kontinenta.

## Zaključak

Analizom prostora u filmu *Sedmi kontinent* pokazano je da su primarni i sekundarni svijet u svojevrsnoj opoziciji. Naime, prazan i čist, neispisan prostor Sedmog kontinenta stoji nasuprot prenapučenomu, gusto izgrađenom svijetu odraslih. S obzirom na to da se prostor *Sedmog kontinenta* uz svoju fantastičnost može smatrati prostorom utopije (Foucault, 2013), čije je smještanje u obrnutom odnosu prema realnom svijetu, Utopijski je svijet prostor dječje igre, slobode, veselja i harmonije koji nastanjuju isključivo djeca iz cijelog svijeta, djeca svih boja kože i svih klasa koja zajedno grade novi svijet. Nasuprot utopiji Sedmog kontinenta stoji heterotopija realnog svijeta, gradskog prostora čije se društveno uređenje zrcali u društvenim praksama i organizaciji. Analizom heterotopije iz dihotomije otvorenog i zatvorenog prostora dokazan je Lefebvreov koncept u kojem izlaže da je društvena produkcija urbanog prostora osnova za reprodukciju društva, i to u ovom slučaju kapitalističkoga. Prikazano je društvo demokratsko, komercijalno usmjereno, upravljano dominantnom vladajućom klasom uz znatni utjecaj religije na pojedinačne živote i osjećaje. Međutim, svaki je

<sup>17</sup> I dok na Sedmom kontinentu odzvanja zvonki dječji svijet, u svijetu odraslih ne pronalazimo nijednu odraslu osobu koja se smije.

segment tog društva prikazan kao površan, tek privid čvrste strukture i demokracije, konstrukcija institucija koje karikirano te automatizirano ispunjavaju svoju zadaću poput strojeva bez emocije. Građani su u određenoj mjeri tek žrtva tog sustava, ali s obzirom na to da su njezinim dijelom, ne mogu biti dionikom promjene. Promjenu mogu donijeti tek neinficirani članovi društva, djeca.

Problem interpretacijske perspektive nastaje kad osvijestimo da je ovaj film nastao u suradnji socijalističkih država, Jugoslavije i Čehoslovačke, te da kao alternativna verzija zbilje zato ne može biti subverzija i/ili autokritika socijalističkog društva. Stoga se postavlja pitanje kako shvatiti problematiku položaja djece i dječjih prava prikazanu u ovom filmu jer socijalističko društvo očito nije pogodno za preispitivanje navedenih odnosa. Kapitalističko društvo opisano je u punini svoje dekadencije pa je kao logična posljedica trenutačnog stanja nastupila revolucija. Revolucija je bespoštedna i ireverzibilna, djeca se bez obzira na preklinjanje roditelja okreću i odlaze. Iako je *Sedmi kontinent* prostor afirmacije dječjih vrijednosti i eksplikacija dječjih prava, u svojem sukusu djeca ujedno grade i besklasno društvo koje ne poznaje rasne razlike i u kojem se ciljevi ostvaruju u kolektivu. Nešto poput komunizma. Ako tom društvu pridodamo još i zvonki dječji smijeh, nema nam druge nego zahvaliti svojim vođama na sretnome socijalističkom djetinjstvu. Tomu u prilog ide i uočena nemogućnost interpretacije filma unutar žanra fantastike portala i potrage jer se očekivani povratak djece osnažene novim idejama i iskustvima ne događa, već je cilj u samoj revoluciji i izgradnji novog svijeta što je zapravo i žanrovska odrednica utopije.

## LITERATURA

- ADORNO, T, HORKHEIMER, M. (2005) [1944]. *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*. Marxist Literary Criticism Philosophy Archive. <https://www.marxists.org/reference/archive/adorno/1944/culture-industry.htm> (pristupljeno 5. rujna 2023.)
- ANON. (1972). *Savez pionira Jugoslavije 1942–1972*. Savet za vaspitanje i zaštitu dece Jugoslavije 1952–1972. Beograd: Radnička štampa.
- BACHELARD, G. (2014) [1964]. *The Poetics of Space*. New York: Penguin Books. *Children's Fantasy Literature: An Introduction*. Cambridge University Press.
- FOUCAULT, M. (2013) [1967]. *O drugim prostorima*. <https://pecscanik.net/o-drugim-prostorima/> (preuzeto 20. kolovoza 2023.) *Des espaces autres* (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). U: *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5/1984, pp. 46-49. Preveo s francuskog Mario Kopic.
- KELLY, C. (2008). Defending Children's Rights, „In Defense of Peace“ Children and Soviet Cultural Diplomacy, *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, 9 (4): 711–746.
- KOREN, S. (2012). *Politika povijesti u Jugoslaviji (1945–1960)*. *Komunistička partija Jugoslavije, nastava povijesti, historiografija*. Zagreb: Srednja Europa.
- Kümmerling-Meibauer, B., Goga, N. (2017). Introduction. U: N. Goga i B. Kümmerling-Meibauer (ur.) *Maps and Mapping in Children's Literature*. (1–14). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- LEFEBVRE, H. (1991) [1974]. *The Production of Space*. Oxford & Cambridge: Blackwell.
- LEVY, M., MENDLESOHN, F. (2016).
- MAJHUT, B., LOVRIĆ KRALJ, S. (2018). Slika sretnog djetinjstva u dječjoj književnosti u socijalističkoj Jugoslaviji. U: M. Dyras, A. Fidowitz, M. Grudy, *Slavic Worlds of Imagination*, 39–56. Krakow: Scriptorium.
- MAJHUT, B., LOVRIĆ KRALJ, S. (2022). *Naša dječja književnost*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- MARCUSE, H. (2013) [1964]. *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Marxist Internet Archive. <https://www.marxists.org/ebooks/marcuse/one-dimensional-man.pdf> (pristupljeno 18. rujna 2023.)
- MEDLESOHN, F. (2008). *Rhetorics of Fantasy*. Wesleyan University Press.
- NIKOLAJEVA, M., TYLER, L. (2017). Connecting worlds: Mapping space-time in three fictional islands. U: N. Goga i B. Kümmerling-Meibauer (ur.) *Maps and Map-*

- ping in Children's Literature*. (185–202). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- PARAVINA, E. (1957). *Savez pionira Hrvatske u uvjetima društvene brige za odgoj djece (1950. –1957.)*. Zagreb: Biblioteka Saveza pionira Narodne republike Hrvatske, br. 43.
- VUKOTIĆ, D., DELIBAŠIĆ, P. (1966). *Sedmi kontinent: knjiga snimanja*

## ***SPACE IN THE CHILDREN'S FILM THE SEVENTH CONTINENT***

### **Abstract**

The paper examines the social and narrative functionality of the use of space and its interpretative potential in the children's film *The Seventh Continent* (1966) by Dušan Vukotić. The plot is set in the world of adults, insensitive to the needs of its child population, who leaves it for another, more humane world through a fantastic portal of water. By juxtaposing the realistic world with the world of fantasy and utopia, Vukotić constructs the idea of a children's republic (Majhut and Lovrić Kralj, 2016), which, unlike its literary counterparts, and in view of the nature of the film medium, must visually represent the space of freedom, children's play, and togetherness. Despite the emphasis on the dichotomy between the two worlds, the one of adults and the other one of children, the analysis shows that the utopian world of the children's republic serves only as a commentary and criticism of the capitalist social order. That is to say, the world of adults who do not understand children is not the world of socialism, but that of the capitalist West. The paper will attempt to investigate the ways in which the image of tolerance, childlike innocence, imagination, and other childlike attributes were shown on the surface by way of settling the score with ideological opponents in the deeper layers of the film.

**KEYWORDS:** *children's republic, space, utopia, socialist film, fantasy*